Perger

DIE KUNSTSCHÄTZE WIEN'S

herausgegeben

vom

OESTERREICHISCHEN LLOYD.



Belvedere

Triest.

Die k. k. Gemäldegallerie im Belvedere.

Die kaiserlich königliche Gallerie im Belvedere genießt mit dem vollsten Rechte den Ruf, eine der ausgezeichnetsten Gemäldesammlungen Europas zu sein, denn sie charakterisirt sich, außer den vielen einzelnen Schätzen, welche sie besitzt, noch besonders dadurch, daß sie in gewissen Beziehungen massenhaft auftritt, wovon zum Beispiele mehr als vierzig Gemälde von Tizian, und eben so viele von P. P. Rubens, ein mächtiges Zeugniß ablegen.

Die Entstehung dieser, an dreitausend Gemälde besitzenden, Sammlung reicht bis in das vierzehnte Jahrhundert hinauf, denn Kaiser Karl der Vierte, welcher die Künstler seiner Zeit zu ehren und zu belohnen wußte, brachte mehrere Gemälde an sich, die er auf dem Schlosse Karlstein aufstellte und von denen noch heut zu Tage einige, wie z. B. das Bild des Thomas von Mutina u. a., in der Sammlung des Belvederes sich finden. Auch Kaiser Maximilian der Erste, welcher zugleich auch der erste Gründer einer Akademie der Wissenschaften, der sogenannten „Donaugesellschaft" war, besaß eine große Vorliebe für die bildenden Künste, wie dieses durch seine Beziehungen zu Albrecht Dürer, durch die mancherlei Holzschnittwerke — Theuerdank, Weißkunig, den Triumphzug, den Triumphbogen u. dgl. — und verschiedene in Wasserfarben gemalte Bücher — z. B. Freidal's Turnierbuch in der k. k. Ambrasersammlung u. a. — belegt wird, welche durch ihn in das Leben gerufen wurden; und die k. k. Gallerie zählt noch jetzt eine Menge Gemälde aus der altdeutschen Schule, welche Kaiser Max ankaufte.

Kaiser Rudolph der Zweite, dessen Neigung zur Gelehrsamkeit und zu den Künsten eine ganz ungewöhnliche war, indem er nicht nur Gemmen und Gemälde erwarb und Künstler an seinem Hofe hielt, sondern auch mit eigener Hand Landschaften malte, bereicherte die Sammlung auf eine ungemeine Weise, denn sie verdankt ihm die Werke von Correggio, dann eines der ausgeführtesten Bilder Albrecht Dürer's, die heil. Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen, und nebst mehreren anderen Werken, die ganze Reihe von Bildern aus der zweiten Epoche der deutschen Kunst, nämlich aus dem Zeitraum der Manieristen, unter denen Bartholomäus Spranger obenan stand.

Aber eine ganz außerordentliche Bereicherung erhielt die k. k. Gallerie durch Erzherzog Leopold Wilhelm, den Bruder Kaiser Ferdinand des Dritten, welcher Generalstatthalter der Niederlande war, und eines so ungewöhnlichen Rufes von Kennerschaft genoß, daß es ein Maler

schon für eine ganz besonders ehrende Auszeichnung hielt, wenn ihm von dem Erzherzog der Auftrag wurde, ein Gemälde auszuführen. Leopold Wilhelm hatte auch viele Bilder aus der Sammlung des unglücklichen Königs von England, Carl Stuart I., und unter andern auch dessen herrliches Bildniß von Anton v. Dyk angekauft, und gab seinem Hofmaler David Teniers dem Jüngeren den Befehl, die besten in Brüssel befindlichen und verkäuflichen Gemälde der italienischen und niederländischen Schule anzuschaffen. Diese höchst bedeutende Sammlung Erzherzog Leopold's ward im Jahre 1657 nach Wien gebracht und kam dann, als Leopold starb, an den kaiserlichen Hof, denn er hatte sie 1661 an Leopold den Ersten vermacht.

Sie erhielt nun ihre Einrichtung durch den französischen Maler Le Fort, und zwar auf Anordnung des damaligen Obersthofbaudirectors Gundacker Grafen v. Althann. Die Gallerie befand sich in der k. k. Stallburg nächst dem jetzigen Josephsplatze, bestand aus eilf Zimmern und hatte durch die Aufhebung der Klöster in Antwerpen u. s. w. noch sehr bedeutende Bereicherungen bekommen. Als später der große Held Eugen von Savoyen den allerhöchsten Hof zu seinem Erben ernannt hatte, brachte man die Gemälde (i. J. 1776 und 1777) aus den etwas dunklen und zu wenig Raum bietenden Gemächern der Stallburg nach dem, auf einer freien Anhöhe liegenden und von Eugen i. J. 1724 erbauten, Lustschlosse Belvedere. Sie stand hier unter der Aufsicht des Joseph Martin, des Joseph Rausch von Trautenberg und des bekannten Thiermalers Joseph Rosa. Kaiser Joseph der Zweite berief dann i. J. 1778 den Kupferstecher Christian von Mechel nach Wien, der die Gallerie einrichtete und sie nach Schulen ordnete, wobei er mancherlei Gegner erweckte, wie u. a. die „Betrachtungen über die k. k. Bildergallerie zu Wien," (Bregenz, 1785) darlegen. Später bekam der Historienmaler Heinrich Füger und dann der Landschaftmaler Joseph Rebell die Oberaufsicht, und nun ist der Geschichtmaler Peter Krafft Director dieser Sammlung, welche noch alljährlich durch Ankäufe von Seiten des allerhöchsten Hofes vermehrt wird.

Im Jahre 1825 wurde auf kaiserlichen Befehl eine Restauration der gesammten Gemälde vorgenommen, welche man im Jahre 1836 beendigte. Bei dieser Restauration, welche von den Directoren Rebell und Krafft beaufsichtigt ward, und bei der die Herren Erasmus Engert, Siegmund von Perger, Karl Ruß, Joseph Salomon, Joseph Scheyrer, Franz Steinfeld und J. G. Waldmüller thätig waren, ereigneten sich einige merkwürdige Vorfälle; so war z. B. bei dem jungen Tobias von Andrea del Sarto der ganze Hintergrund schwarz überstrichen; bei dem heil. Sebastian von Andrea Mantegna erschien bei dem Reinigen von der Uebermalung ein weißer Reiter in den Wolken; so war bei dem männlichen Kopfe von Masaccio der ganze weiße Vorhang dunkel überpinselt, u. a. m., so daß der Restaurateur oft eben so sehr überrascht war, als er darüber entrüstet wurde, wie man derlei Gemälde früherhin mißhandelte.

Man ging schon mehrere Male daran, die k. k. Gallerie im Stiche herauszugeben, und David Teniers war der Erste, der damit begann, die von Erzherzog Leopold Wilhelm gesammelten Werke stechen zu lassen, indem er 1669 das „Theatrum artis pictorum" edirte. Dann machte sich Johann Anton von Prenner — vom J. 1729 bis 1733 — daran, sein Theatrum artis pictoriae rc. in's Werk zu setzen. Im Jahre 1735 gaben F. Stampart und Anton Brenner ihren „Prodromus oder Vorlicht der in Wien befindlichen Kunstschätze" in äußerst mittelmäßigen Abbildungen und ohne Text heraus, und vom J. 1821 bis 1828 erschien bei Karl Haas ein Werk

in vier Bänden: „Die k. k. Bildergallerie im Belvedere," nach den 240 Zeichnungen und kleinen Copien in Oel, von dem k. k. Galleriecustos Siegmund von Perger, welcher auch den Text verfertigte.

An Katalogen über diese Sammlung sind erschienen:

Mechel, Christian von, Verzeichniß der Gemälde der k. k. Bildergallerie in Wien, auf allerhöchsten Befehl. Wien, 1783. 8.

Mechel, C., Catalogue des Tableaux de la Galerie imp. et roy. de Vienne. Basile, 1784. gr. 8.

Riegler, Hieronymus. Beschreibung der k. k. Bildergallerie im Belvedere. 3 Hefte. Wien (Stahel in Würzburg), 1786, 1787.

Rosa. Die Gemälde der k. k. Bildergallerie. Wien 1796.

Albrecht Krafft, Verzeichniß der k. k. Gemäldegallerie im Belvedere zu Wien. — Wien, Müller 1837. 8.

Noch fehlt es an einem kritischen Verzeichniß (Catalogue raisonné), dessen Erscheinen um so wünschenswerther wäre, als es bekannt ist, daß Albrecht Krafft mit seinem anerkannten Fleiße bereits alle wichtigen Daten auf das Genaueste sammelte.

…r Galerie: „Die k. k. Bildergallerie im Belvedere zu Wien" [illegible] 40 Abbildungen [illegible]
…wien in Öl, von dem k. k. [illegible] Engerth [illegible]
…[illegible]

[illegible] über diese Galerie sind erschienen:

Mechel, Christian von, Verzeichniß der Gemälde der k. k. Bildergallerie in Wien, [illegible] 1783, gr. 8.

Mechel, C., Catalogue des Tableaux de la Galerie imp. et roy. de Vienne, Basle, 1784, gr. 8.

Rosa, Joseph, Gemälde der k. k. Gallerie [illegible] Wien (Schrämbl & Raspe), 1796 [illegible]

Krafft, Die Gemälde der k. k. Gemäldegallerie [illegible]

Krafft, Albrecht, Verzeichniß der k. k. [illegible] im Belvedere zu Wien. — Wien, [illegible] 1837. 8.

Noch jetzt ist ein [illegible] (Catalogue raisonné), [illegible] …te [illegible] wäre, als es [illegible] ist, das [illegible]
…[illegible] Werken [illegible]

Rafael Santi (Sanzio).

Rafaelo Santi, durch eine unrichtige Lesung des von ihm selbst lateinisch geschriebenen „Sanctius“ gewöhnlich Sanzio genannt, war der Sohn des Malers Giovanni Santi und wurde zu Urbino 1483, und zwar am Charfreitag, von Giovanni's innig geliebter Gemahlin Magia geboren. Er trat schon in früher Jugend bei Pietro Vanucci von Perugia (il Perugino) in die Lehre und half diesem berühmten Meister bei vielen seiner Gemälde. Im Jahre 1504 hatte er die Werkstätte seines Lehrers verlassen, malte die allbekannte „Vermählung Maria's,“ die sich in der Brera von Mailand befindet und begab sich dann nach Florenz, wo er den Winter über die Werke des Massaccio und des Leonardo da Vinci studirte, um, verschiedenen Bestellungen zufolge, im Frühjahre wieder nach Perugia zu reisen. Hier verweilte er aber nur ein Jahr und eilte dann wieder an die Ufer des Arno zurück und malte zu Florenz, wo er sich bei dem gelehrten adeligen Tadbeo de Taddei aufhielt, zwei Gemälde, welche er diesem Nobile als ein Zeichen seiner Dankbarkeit verehrte und von denen das Eine unsere „Madonna im Grünen“ ist, welches Bild der Nachfolger Taddeo's, Giovanni Taddei (1661—1662), an den Erzherzog Ferdinand Karl von Tirol, bei dessen siebenmonatlichem Aufenthalt in Florenz, um einen sehr hohen Preis verkaufte. Erzherzog Ferdinand Karl starb aber noch im December 1662, und nun erbte es sein Oheim, der schon erwähnte Stifter der Ambraserſammlung.

Daß Rafael von diesem seinem zweiten Besuche in Florenz an, einen immer größeren Aufschwung nahm, daß er immer selbständiger, immer reizender, immer edler in seinen Gestalten wurde, ist eben so bekannt als sein unermüdlicher Fleiß. Auch seine Lebensgeschichte ist den Kunstfreunden nicht fremd, da es von seiner Zeit bis in unsere Tage stets Schriftsteller gab, die sich damit beschäftigten, und erst in neuerer Zeit hat Passavant das Schätzbarste in dieser Beziehung geleistet, indem er uns von einer Menge von Dingen unterrichtet, über vieles bisher Zweifelhafte aufklärt und zugleich so manche Ansichten und Sagen widerlegt, welche durch eine ganze Reihe von Schriftstellern fortschlichen und im Munde der Kunstliebhaber sogar festwurzelten. So erzählt man sich z. B., daß Rafael und Michelangelo Buonarotti geschworene Feinde gewesen wären, die sich Hindernisse in den Weg legten, wo sie es nur vermochten, weil sie einander gegenseitig beneideten, ja Lomazzo sagt sogar, daß sie sich beschimpften, denn als Rafael, welcher,

wenn er zu Hofe ging, stets von einer großen Zahl seiner Schüler begleitet war, wieder einmal mit seinem Gefolge über die Straße ging und der einsame Michelangelo dem Zug begegnete, soll ihm dieser hämisch zugerufen haben: „Ecco il bargello!“ — d. i. „hier kommt der Häscher“ weil diese Gerichtsdiener stets von Vielen begleitet waren; Rafael hingegen soll eben so rasch und beißender geantwortet haben „Ed ecco il boja!“ — das ist „hier kommt der Scharfrichter;“ weil dieser stets allein zu gehen pflegte, da Jedermann natürlicherweise seine Gesellschaft vermied. Auch wird viel davon gesprochen, daß sich Rafael heimlich in die Sixtinische Kapelle geschlichen habe, wo Michelangelo eben die Propheten und Sibillen malte, um diesem hochberühmten Meister in seiner Abwesenheit so manches an seinen Werken abzulauern, und andere Dinge mehr; allein diese Anekdoten vertragen sich mit dem Wesen Rafaels so wenig, als die Liebesabenteuer, die man sich von ihm erzählt, und die mancher stoffarme Dichter, ja selbst Achim von Arnim — Rafael und seine Nachbarinnen, im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen, 1824 — zu Erzählungen benutzte, die sich nur schwer rechtfertigen lassen, da sie die allgemeine Meinung, daß Rafael seinen zu frühen Tod durch ein zügelloses Leben herbeiführte, bekräftigen helfen.

Rafael Santi war ein schöner Mann, von schlanker Gestalt, länglichem Halse und kleinem Kopfe, mit braunem Haar, mildem Blick und sanftem Ausdruck des Antlitzes. Seine Erscheinung, sein ganzes Gehaben trug etwas ungemein Liebenswürdiges an sich. Er war in gleichem Maße geistreich und bescheiden, und eben so anspruchlos als wohlthätig, deshalb liebten ihn auch Hohe und Niedere, und seine Gegenwart übte solchen Einfluß, daß dadurch jeder Gedanke an Zwietracht, die doch unter Künstlern nur allzuleicht auftaucht, gänzlich unterdrückt wurde, ja wie Giorgio Vasari erzählt, sollen ihn sogar die Thiere verehrt haben. Dieser tief in ihm liegende edle, jungfräulich reine und doch so kräftige Geist war es auch, der ihn fähig machte, sich nach und nach von den, zwar oft tief empfundenen aber meist starren, aus dem Byzantinischen abgeleiteten Formen loszureißen und Gestalten von der zartesten Schönheit und der holdseligsten Anmuth, der tiefsten Empfindung und des größten Ernstes zu schaffen. Seine ersten Werke gleichen demnach freilich den Bildern des Perugino fast bis zur Verwechslung, aber die Einflüsse eines Francesco Francia, die breite Behandlung eines Fra Bartholomeo di San Marco, und die tiefe Auffassung des Leonardo da Vinci, wirkten wie Licht und Thau auf die sich entwickelnde Künstlerknospe, und wenn seine früheren Bilder das entschiedene Gepräge der umbrischen Schule trugen, so bekamen sie jetzt einen Anflug der florentinischen.

Aber gänzlich entfaltet wurde sein blühender Geist erst in Rom, als er immer bedeutendere Aufträge erhielt, und daß hier die Werke Michelangelos nicht ohne Einfluß auf Santi blieben, ist wohl kaum zu bezweifeln, da sich dieses in Rafaels dritter Manier zu augenfällig ausspricht. Man darf diesen Einfluß aber, wie das wohl schon häufig geschah, nicht gar zu hoch anschlagen, denn wenn Michelangelo gewaltig war, so war Rafael doch größer, denn der Erstere malte in seiner Ueberkraft alles nach einem gewissen Schnitte, die persönliche Charakterisirung galt ihm nichts, ja das Milde, das Anmuthige lag gänzlich außer seinem Bereiche. Rafael hingegen, der in seinen Compositionen für die Arazzi gewiß den größten Ernst entwickelte, wußte gleich Leonardo da Vinci Charaktere darzustellen, denn in seiner „Disputa del Sacramento,“ in seiner „Schule von Athen“ u. a. ist jede der Figuren vom Wirbel bis zur Zehe ein anderes Wesen, ein durchaus selbständiger Charakter. Und welchen Reiz, welches Schönheitsgefühl zeigen

bei Rafael die von Buonarotti so häufig vernachlässigten Draperien; welche unnennbare Anmuth, welche himmelreine Jungfräulichkeit tragen die Antlitze von Rafaels Madonnen, und mit welcher Liebe, mit welcher Sorgfalt sind nicht seine Staffeleigemälde vollendet! Wenn also Rafael je etwas von Michelangelo lernte, so war es gewiß nur eine breitere Ungezwungenheit, die er sehr leicht annehmen konnte, während es dem Buonarotti unmöglich gewesen wäre, sich das Seelische des Urbiners eigen zu machen, und wenn wir einen Vergleich machen dürfen, so möchten wir sagen, Buonarotti macht uns mit seinen gethürmten Massen uns selbst vergessen, während wir durch die Werke Rafaels zu uns selbst zurückgeführt werden, da sie alle inneren Saiten ertönen und lange fortklingen machen.

Von den vorerwähnten Liebesabenteuern Rafaels findet sich, außer in Bezug auf seine Verhältnisse mit der „Fornarina" und seiner bevorstehenden Heirath mit Maria da Bibiena, der Nichte des Cardinals dieses Namens, nichts, was irgend eine geschichtliche Begründung fände, und Passavant, der doch alles aufbot und bis in die kleinsten Kleinigkeiten nachforschte, war trotz dem nicht im Stande, auch nur den eigentlichen Namen jener sogenannten Fornarina zu entdecken; und was seinen Tod betrifft, behaupten Longhena und Pungileoni nach den Regeln der Arzneikunde und den Mittheilungen mehrerer Zeitgenossen des Rafael, daß sein frühes Hinscheiden keineswegs die Folge eines ungezügelten Lebens war, sondern daß der große Künstler an einem Wechselfieber starb.

Wie am Charfreitage geboren, wollte es das Geschick, daß Rafael auch wieder am Charfreitage (1520) heimging, und zwar inmitten seiner größten Thätigkeit, in dem größten Glanze seines Ruhmes und in einem Alter von erst 37 Jahren. Er und seine Braut Maria da Bibiena ruhen in der Kirche Madonna della Rotonda oder dem Pantheon zu Rom.*)

Rafael, so hoch geehrt wie (außer Rubens) vielleicht kein Künstler, denn er stand in dem vertrautesten Umgange mit den höchsten und edelsten Männern seiner Zeit, und selbst König Franz I. von Frankreich gab sich alle Mühe, ihn an seinem Hof zu sehen — vermachte sein Vermögen, welches nach Vasari großentheils auch in dem bestand, was ihm der Papst noch schuldig war, seinem Schüler und Freunde Giulio Pipi, genannt Romano. Bei seinem Tode war ganz Rom in Trauer. Einer seiner innigsten Freunde, der Graf von Castiglione, verewigte den Schmerz um den verlornen Künstlerfürsten in einem lateinischen Gedichte, und dasselbe that Lodovico Ariosto, als er zu Ferrara die Nachricht von dem Trauerfall vernahm. Caelio Calcagnini, Marc Antonio Michiel di Ser Vettor, der Geschichtforscher Paolo Giovio, der Alterthumsforscher Andrea Fulvio u. v. A. konnten in ihren Schriften und Briefen nicht satt werden an

---

*) Es ist gewiß nicht uninteressant zu wissen, daß man bis zum Jahre 1833 in der Künstlerakademie von San Lucca zu Rom einen Schädel aufbewahrte, der als jener des Rafael galt und daher mit großer Verehrung betrachtet wurde. Dr. Gall, der Schädelkundige, maß diesen Kopf in allen Richtungen und stellte darnach fest, wie der Kopf eines großen Künstlers gebaut sein müsse. Allein siehe da, als man in dem obbenannten Jahre das in Vergessenheit gewesene Grab Santi's öffnete, fand sich bei den übrigen Knochen oes Skeletes auch Rafaels wahrer Schädel, der sich durch die schönen Zähne besonders auszeichnete. Es ist gewiß sehr zu bedauern, daß Dr. Gall diese Excavation nicht erlebte, um seine kleine phrenologische Irrung zu berichtigen!

Rafaels Lob, den sie als Künstler und Mensch gleich hoch priesen, denn sie fühlten nur zu sehr, welch ungewöhnlich Hohes, Unersetzliches verloren gegangen sei! Der Leichnam des Verewigten wurde in des Meisters eigener Wohnung auf einem mit Wachslichtern umgebenen Trauergerüste aufgestellt und hinter diesem Katafalk stand sein letztes Werk, die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor. Bei dem Leichenbegängnisse folgte eine unzählbare Menge, und kein Auge blieb thränenleer, kein Gemüth ohne den tiefsten Schmerz.

Von Rafaels Werken finden sich zu Wien:

Im k. k. Belvedere:

1) Die heil. Jungfrau im Grünen: (Siehe weiter unten.)

2) Die heil. Margaretha mit dem Drachen, welche Rafael in den Jahren 1516—1518 malte und wobei — der dunklen Färbung zufolge — ohne Zweifel Giulio Romano hilfreiche Hand leistete. Dies Bild war für den Abbate de San Benedetto gefertigt, der es um 1528 dem Zuanantonio Venier zu Venedig schenkte. Dann kam es in die Familie Priuli zu Venedig, wo es hundert Jahre blieb. Um 1664 kam es nach England in die Sammlung König Karl des Ersten, von wo es Erzherzog Leopold Wilhelm an sich brachte.

3) Die Ruhe unter dem Palmbaum. Dieses, in Beziehung auf Echtheit auch von Passavant angestrittene, Bild besaß einst Guibaldo II. delle Rovere, Herzog zu Urbino, dessen Tochter sich 1560 mit Frederico Grafen von Borromeo vermählte, durch welche Gelegenheit das Bild in die Hände des h. Karl Borromäus kam, der es am 23. September 1563 nach Mailand brachte und dasselbe in seinem Testament (9. Nov. 1576) dem Lodovico Moneta zum Verkaufe für das Stadtspital überließ. Der Abbate von S. Maria presso S. Celso kaufte es für 300 Scudi, und es blieb nunmehr in dieser Kirche bis es Kaiser Joseph II. auf seiner Reise in Italien sah und es ihm so gefiel, daß er es zu besitzen wünschte. Kaiserin Maria Theresia machte demzufolge eine Stiftung für die Kirche und das Gemälde kam nach Wien. — Albrecht Krafft in seinen höchst schätzenswerthen Aufsätzen über die Rafael'schen Bilder der k. k. Gallerie gibt sich alle Mühe, dieses Bild als vollkommen echt hinzustellen, es gibt aber außer dem geschichtlichen Nachweise über das Wandern eines Bildes von einem Besitzer zum andern noch ein zweites, gewiß nicht minder wichtiges Kriterium, welches, abgesehen von Pergamenten und Büchern, unmittelbar in dem Bilde selbst liegt, und dieses Kriterium besteht in Vortrag, Färbung, Zeichnung und Ton des Gemäldes; und wer die von Rafaels eigener Hand vollendeten Bilder sah, wie z. B. die „Madonna della Seggiola," die „Madonna di Foligno," die „Madonna di San Sisto," die „Grablegung Christi," die „Stanzen" u. s. w., dem wird die Färbung und der Ton der „Ruhe unter dem Palmbaum" etwas stark auffallen, und wenn auch der Profilkopf der Madonna von Rafael gezeichnet und gemalt sein mag, so tritt doch im Uebrigen zu sehr die nächtliche Färbung, besonders der Schatten hervor, welche dem Giulio Romano so eigenthümlich sind, und daß Giulio sehr oft in die Bilder seines Meisters malte, daß er so manche von seinem Meister begonnene vollendete, ist um so weniger zu bezweifeln, als er selbst bei Rafaels letztem Werke, der Transfiguration mitmalte, wodurch auch dieses Bild die ihm eigenthümlichen dunklen Schattentöne erhielt. Die „Ruhe unter dem Palmbaum" mag daher zwar von Rafael entworfen sein, es gehört aber jedenfalls mehr zu den Bildern seiner Schule, als zu denen, die unmittelbar von seiner Hand herrühren.

In der Sammlung des Erzherzogs Albrecht findet sich eine große und höchst interessante Zahl von Entwürfen und Studien von Rafaels eigener Hand, unter denen wir, außer den Studien zur „Jungfrau im Grünen", nur noch folgende bemerken wollen. Eine Rothsteinzeichnung, der Entwurf des Gemäldes „Alexander und Roxane" in der Villa Rafaele zu Rom. Eine höchst merkwürdige Federzeichnung, die Transfiguration in nackten Figuren. Mehrere Studien zu demselben Bilde. Studien zur Schule von Athen und der Messe von Bolsena. Entwürfe für mehrere Gemälde in den Loggien, z. B. die drei Engel bei Abraham, Jacob am Brunnen, Joseph, welcher seine Träume erzählt. Skizzen zu den Arazzi, nämlich der wunderbare Fischzug, die Steinigung des heil. Stephan u. s. w.

Das Gemälde in der fürstlich Liechtenstein'schen Gallerie, welches mit Rafael überschrieben ist, so wie jenes der Gallerie Esterhazy, welches gleichfalls jenen Namen führt, haben leider nicht den geringsten Anspruch auf diesen hohen Meister.

Es finden sich aber zu Wien mehrere interessante ältere Copien nach Rafael, nämlich:

Im k. k. Belvedere: eine Copie von Rafaels „Isaias" von Carracci, und eine Copie der in Spanien sich befindlichen Kreuztragung (lo spasimo).

In der Gallerie Liechtenstein: Eine Copie nach der Madonna del Passeggio, angeblich von Poussin, und eine Copie des Johannes in der Wüste von Giulio Romano.

In der Gallerie Esterhazy: Eine Copie der Madonna del Diademo, eine Madonna, welche das Jesuskind an die Brust drückt, und ein kleines angefangenes Bildchen (eine heilige Familie), welches trotz dem, daß es rückwärts eine alte Handschrift aufgeklebt hat, welche sagt, daß dieses Bild von Papst Sirtus IX. der Kaiserin Elisabeth zum Geschenke gemacht wurde, von Passavant und anderen Kennern nicht für echt gehalten wird, da sich derlei alte Copien des verloren gegangenen Originales noch an anderen Orten, z. B. in Frankfurt a. M., finden.

In der Gallerie der k. k. Akademie (ehemals Gallerie Lamberg): eine Copie der Madonna del Baldacchino, der Madonna d'Alba, der Madonna della Tenda und der Vision des Ezechiel.

Im k. k. Belvedere befindet sich auch noch ein Bild aus der Schule Rafaels, Christus mit der Samariterin am Brunnen; und die Sammlung des Erzherzog Albrecht besitzt eine ganz ungewöhnlich interessante Bisterzeichnung von Paul Rembrandt nach Rafaels Bildniß des Grafen von Castiglione.

Die heil. Jungfrau im Grünen.

(Madonna delle Fragole)

Gemälde von Rafael Santi.

(Im k. k. Belvedere.)

Zu den ausgezeichnetsten und kostbarsten Gemälden der wahrhaft kaiserlichen Gallerie im Belvedere gehört unstreitig die Madonna von Rafael, welche von Christian von Mechel die „Jungfrau im Grünen" genannt wurde. Dieses Bild befand sich in der Sammlung von Waffen, Seltenheiten, Büchern und Gemälden, welche Herzog Ferdinand von Tirol, der Gatte der schönen Philippine Welser, auf dem Schlosse Ambras nächst Innsbruck errichtet hatte, und wurde erst auf den Antrag des Malers Anton Maron und auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia sammt einem Gemälde von Annibale Carracci „Venus und Adonis" in die kais. Gallerie übertragen.

„Die h. Jungfrau im Grünen," welche Rafael in seinem zweiundzwanzigsten Jahre fertigte, was sich sowohl aus der Malweise als aus der Jahreszahl MDV ergibt, welche in Goldschrift auf dem Halssaume des rothen Gewandes der Madonna steht, ist eine jener milden, sanften Darstellungen, die eben nur dem reinen Gemüthe eines Rafael möglich waren und bei späteren Künstlern nicht wieder gefunden werden. Maria sitzt in einer offenen Landschaft, durch deren Hintergrund sich ein Fluß zieht. Ein Städtchen und ein Schloß zeigen sich in der Ferne, während der grasige, wellig gebrochene und mit Bäumen besetzte Mittelgrund bis fast zur Madonna heranreicht. Die jugendliche Mutter des Heilandes hält mit herabgesunkenen Armen das vor ihr stehende Christuskind und sieht auf dasselbe so sinnend herab, als ob sie die Leiden ahne, die künftig über ihren Sohn hereinbrechen sollten. Neben dem kleinen Jesus kniet der Knabe Johannes, der ein Rohrkreuz in den Händen hält, auf das auch das Christkind die eine Hand legt. Der Vordergrund ist mit Pflanzen geschmückt, unter denen reife Erdbeeren hervorblicken, welche Veranlassung gaben, das Bild auch die „Madonna delle Fragole" zu nennen. Das ganze Gemälde ist vortrefflich gezeichnet



Die heil. Jungfrau im Grünen

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.



Rafael S. pinx. k.k. Gallerie im Belvedere. J. Hahn sc.

Die heil: Jungfrau im Grünen.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

und mit so großem Fleiße vollendet, daß schon der Fuß der h. Jungfrau, der unter dem blauen, leider etwas ausgewachsenen (cresciuto) Mantel hervorragt, für sich allein ein Meisterwerk zu nennen wäre, denn er ist zart wie hingehaucht und doch so sicher und richtig entwickelt.

Dieses Bild wurde 1811 von Pietro Anderloni gestochen, später von Karl Agricola geistreich radirt, dann von J. Kotterba (für das Galleriewerk) im Kleinen, und von J. Steinmüller im Großen gestochen und von Jos. Kriehuber auf Stein gezeichnet. In der Sammlung des Erzherzogs Albrecht zu Wien befinden sich von Rafaels Hand mit der Feder gezeichnete Entwürfe zu diesem Bilde.

und mit so großem Fleiße [illegible], daß jeder der Zug der h. [illegible], [illegible] dem Mantel, leider einmal [illegible] (verwischt) Manier [illegible]. Für sich allein ein [illegible] zu nennen wäre, wenn er ist [illegible] und doch so [illegible].

[illegible] Bild wurde [illegible] von [illegible] [illegible] [illegible], jetzt von Karl [illegible] [illegible], dann von L. [illegible] (für das [illegible]) [illegible], und von J. [illegible] im [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. In der Sammlung des Erzherzogs Albrecht zu Wien [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] der [illegible] [illegible] zu diesem Bilde.

Michelangelo Amerigi da Carravaggio.

Michelangelo Amerigi (Merigi), gewöhnlich Michelangelo Carravaggio genannt, weil er 1569 in dem Schlosse Carravaggio bei Mailand geboren wurde, ist nicht mit jenem Polydoro Carravaggio zu verwechseln, welcher zur Zeit Rafaels noch Knabe war und bei den damaligen Bauten des Vatikan Mörtel zutrug.

Aber auch Amerigi war der Sohn armer Eltern, nur hatte er das Glück, nicht erst ein Handwerksgehilfe sein zu müssen, sondern sogleich zu dem damals berühmten Maler Cesari Ritter von Arpino zu kommen, wo er aber ebenfalls für Lohn arbeiten mußte, was seinem lebhaften und ziemlich reizbaren Wesen gewiß wenig Vergnügen machte.

Die Zeit in welcher Amerigi auftauchte, war überhaupt eine merkwürdige, denn es galt hier einen gewaltigen Kampf zweier verschiedener Kunstrichtungen. Rafael Santi hatte mit seinen wunderbaren Gaben die Malerei auf die höchste Höhe des Ideals gebracht und was war natürlicher, als daß er, wie jeder andere Hervorragende, eine große Zahl von Nachahmern fand. Allein diese Imitatoren vermochten es nicht, so wie er, das Ideelle mit der Wahrheit zu vereinigen, sie verstanden nicht wie Rafael das in der Natur aufzufinden, was das Ideal zu seiner bildlichen Darstellung verlangte und schweiften daher in's Weite, in's Neblige und verloren den sichern Pfad der Wahrheit. Zufälliger Weise war der Lehrmeister Amerigi's das Oberhaupt und der Führer dieser ideellen Partei; aber Michelangelo vermochte es nicht lange bei Cesari auszudauern, denn es lag in ihm gerade der entgegengesetzte Trieb, nämlich der einer unbedingten Nachahmung der Natur, welcher um so heftiger wurde, als er die hartnäckigsten Ankämpfungen erfuhr. Cesari sah mit Groll auf seinen Schüler, der sich herausnahm anders zu denken und andersartig zu malen als er, bald aber gedieh dieser Groll bis zu einer unversöhnlichen Feindschaft, denn Amerigi wuchs, begünstigt von der Neuheit seines Strebens und gehoben von den Gegnern Cesari's, in kurzer Zeit neben seinem ehemaligen Meister heran, und stellte sich an die Spitze der Naturalisten. Nun wurde der Kampf immer ernster und hartnäckiger. Wie gewöhnlich gingen beide Parteien zu weit und der kühne, durch nichts zurückzuschreckende, Amerigi verwarf nun alles Ideale und malte, vielleicht nur aus Trotz, oft Gestalten, welche aus der gemeinsten Natur entlehnt waren. Dies war besonders dann der Fall, wenn ihn, den überhaupt leidenschaftlichen, ein Gedanke

rasch mit sich fortriß. Hier erscheinen uns auch seine Bilder beinahe immer noch wie ein Sturm: groß, breit, wild und, durch die grellen Lichter und dunklen Schatten, zusammengesetzt wie aus Blitz und Nacht, wie eben sein Gemüth gestimmt war, während er an denselben arbeitete.

Auch genügte seinem, einerseits wirklich großartigen, aber viel zu wenig gezügelten, Geiste die gewöhnliche Art der Beleuchtung durchaus nicht, er wollte starke Effecte und ließ deshalb seine Werkstätte so einrichten, daß das Licht nur durch eine oben angebrachte Oeffnung hereinfiel. Ja als er die Schatten dennoch immer zu hell und die Reflexe zu stark fand, bestrich er sogar die Wände seines Ateliers mit schwarzer Farbe. Und gerade dieses Sonderliche und Neue war es, was ihm eine große Menge Bewunderer zuzog und selbst auf einige Zöglinge der Carracci'schen Schule Einfluß übte.

War er jedoch, was freilich selten geschah, ruhigen Gemüthes, so malte er sogar Blumen und Früchte, und hatte er einen Gegenstand erfaßt, der ihn auf milde Weise ansprach, dann malte er auch mit Liebe und mit einer Durchbildung und Weichheit, die man ihm kaum zutrauen würde, wenn man nur seine Sturm- und Trotzbilder gesehen hätte.

Amerigi lag nicht nur mit den „Manieristen" sondern auch mit Nichtkünstlern, vielleicht könnte man sogar sagen mit aller Welt, in Streit, weshalb sein Lebenslauf auch durchaus kein glücklicher zu nennen war. So hatte er einst zu Rom einen seiner erbittertsten Feinde erstochen und mußte entfliehen. Er eilte von Stadt zu Stadt, malte hier und dort, konnte aber nirgends längeren Aufenthalt finden, und sah sich genöthigt oft plötzlich aufzubrechen, wenn die Verfolger hinter ihm her waren. So kam er endlich, da er sich auf dem ganzen Festlande nicht mehr sicher sah, nach Malta, wo er sich, damit er allen weiteren Verfolgungen entginge, um den Titel eines Malteserritters bewarb, welcher ihm auch zu Theil wurde, als er das Bildniß des Großmeisters Vignacourt gemalt und die Kirche Johannes des Täufers mit einigen seiner Bilder geschmückt hatte. Allein sein unglückliches Temperament verwickelte ihn auch hier in Streit, und zwar mit einem Malteser aus einem der angesehensten Häuser Italiens, weshalb er in den Kerker geschafft wurde. Seiner Rastlosigkeit gelang es endlich, Mittel zur Flucht zu finden, und er eilte nach Sicilien. Da er aber auch hier nicht sicher war, schiffte er nach Neapel, um sich von da aus wieder einmal nach Rom zu begeben. Aber auf dem Wege dahin erreichte ihn sein Geschick, denn er wurde von den damals in den Abruzzen hausenden Räubern — nach einer andern Sage von der rächenden Hand eines Freundes des von Amerigi Erstochenen — überfallen und nach einem hartnäckigen Kampf so sehr verwundet, daß keine Rettung möglich war und er 1609 in seinem vierzigsten Jahre starb.

Wie bitter es ihm manchesmal während seiner Flucht ergangen sein mag, davon gibt folgende Anekdote ein Beispiel. Er war nämlich einst alles Geldes bar und von Hunger und Mühen so erschöpft, daß ihm kein Mittel übrig blieb als in ein schlechtes, am Wege stehendes Wirthshaus zu treten und dem Wirth, der den stark mitgenommenen Wanderer etwas zweideutig betrachtete, das Anerbieten zu machen, daß er ihm das starkbeschädigte Schild des Gasthauses für einige Mahlzeiten neu übermalen wolle. Der Wirth ging darauf ein und nach etlichen Tagen der Ruhe und Stärkung machte sich Amerigi wieder auf den Weg. Als aber bald hierauf Fremde kamen und dem Wirth für das Schild mehrere Goldstücke gaben, eilte dieser dem von ihm nun hochgeschätzten Maler nach und fand ihn endlich wirklich halb verschmachtet und fast verzweifelt an

der Landstraße liegen. Er nahm ihn zu sich und wußte ihm nach und nach reichliche Arbeit zu verschaffen. Die Schicksale Amerigi's geben in der That ein düsteres Bild von der Schattenseite des Künstlerlebens, aber sie sind nichtsdestoweniger höchst interessant, denn sie zeigen wohin der, wenn auch hochbegabte aber ungezügelte Geist führt, wenn der Trieb allein die Oberhand führt und der regelnde Gang der Ueberlegung, die mildernde Umsicht der Selbstbeherrschung fehlen.

In den Gallerien Wiens befinden sich folgende Werke von Michelangelo Amerigi:

Im k. k. Belvedere: 1) Ein David mit dem Schwerte und dem Haupte des Goliath, halbe Figur in Lebensgröße. Das Bild ist mit Sorgfalt gearbeitet, bei dem Schwert sind sowohl Griff als Klinge mit Gold aufgehöht.

2) Tobias, der seinem Vater die Augen salbt, ebenfalls lebensgroß, in halben Figuren.

3) Die Madonna mit dem Christuskinde und der heil. Anna, lebensgroß, Kniestück; und

4) Das Rosenkranzfest, ein ganz großes Gemälde, mit ganzen, lebensgroßen Figuren, bei welchem zwei Dinge bemerkenswerth sind, denn erstens malte Amerigi die h. Maria, anstatt mit dem gewöhnlich gebräuchlichen rothen Kleide, mit einem dunkelviolettem Kleide und blauviolettem Mantel, und zweitens soll nach der Beschreibung Rosa's von der k. k. Gallerie (1798, Abth. I., S. 108) der Kopf des Stifters dieses Bildes später von Anton van Dyk dazu gemalt worden sein, wobei dieser niederländische Meister die Färbung Carravaggio's nachahmte. Das Bild befand sich früher bei den Dominikanern zu Antwerpen, von denen es verkauft wurde, nachdem man eine gute Copie an die Stelle desselben gesetzt hatte. In dem Cataloge von Mechel (1781) kommt es noch nicht vor.

In der Gallerie Harrach: Eine Lucretia, welcher aber die letzten Lasuren zu fehlen scheinen und (?) eine Scene aus dem Kindermord, welche bisher fälschlich den Namen des Giulio Pipi (Romano) trug, aber höchst wahrscheinlich von Carravaggio's Hand herrührt, da Anordnung, Naturwahrheit, Beleuchtung und Technik an diesen Meister erinnern.

In der Gallerie Czernin: Ikarus und Dädalus.

In der Gallerie Liechtenstein: 1) Die Lautenschlägerin (siehe weiter unten). 2) Maria mit dem Jesukind, ein kleines 9 Zoll hohes Bild, und 3) eine Herodias mit ihrer Mutter und dem Kopf des heil. Johannes.

In der Gallerie Esterhazy: 1) Zwei Musizirende, nämlich ein Mann mit einer Flöte neben einer Frau die ein Tamburin hält, und 2) das Bildniß Amerigi's mit der merkwürdigen Aufschrift:

„Da Carravaggio son pittor meschino,
Che il mio ritratto per un par di polli
Qual lo vedete, feci al Sansovino."

Die Lautenschlägerin.

Gemalt von Michelangelo Amerigi da Carravaggio.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Die „Lautenschlägerin" ist eines jener wenigen Bilder Amerigi's, welches er zu einer Zeit malte, in der, wie wir schon oben bemerkten, sein Gemüth ruhig war, wenn es hier nicht etwa gar von einem süßeren Gefühle bewegt wurde, zu welchem das Modell, welches er zu dem Gemälde nahm, vielleicht selbst den Anlaß gegeben hatte, denn das Köpfchen der auf die Reinheit der Saitentöne Hinhorchenden ist so fleißig, so sorgfältig gemalt, das Haar so leicht und zierlich, besonders die kleinen Löckchen an der Schläfe, die sich dem ordnenden Kamm nicht fügen wollten; die Hand am Lautengriffe ist von so zarter Weichheit und Feinheit, und selbst die Gewandung und die Nebensachen erfreuen sich einer Vollendung und einer Durchbildung, wie sie gewiß nur wenige Werke Amerigi's besitzen. Die Lautenschlägerin sitzt auf einem Tabouret von rothem Stoff. Ihr gelbes Kleid ist ganz einfach, und zeigt die bei der gelben Farbe so schwierigen Uebergänge von Licht bis in's Dunkel auf eine ungewöhnlich gefühlte Weise. Ganz besonders schön ist die Behandlung des Hemdes, welches über das Mieder hervorquillt und in den Aermel übergeht, denn auch hier, im Weißen, sind die Uebergangstöne zart, wie sich denn überhaupt in dem ganzen Gemälde nichts von jenen finstern Schatten findet, die in fast allen Bildern Amerigi's vorkommen. So viel wir wissen, kaufte Fürst Joseph Wenzel von Liechtenstein dieses Gemälde während seines Aufenthaltes (i. J. 1767) in Italien um einen bedeutenden Preis, es gehört aber unstreitig zu den größten Schätzen der Gallerie Liechtenstein, und liefert den Beweis, wie selbst der einfachste Gegenstand von Wirksamkeit werden kann, wenn er mit aller Liebe, mit aller Aufmerksamkeit und mit männlichem Willen durchgeführt wird.



Die Lautenschlägerin

Verlag der Kunst Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Die Lautenschlägerin.

Gemalt von Michelangelo Amerigi da Carravaggio.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Die „Lautenschlägerin" ist eines jener wenigen Bilder Amerigi's, welches er zu [illegible] Zeit malte, in der, wie wir schon oben erwähnten, sein Gemüth ruhig war, wenn es hier [illegible] zu welchem das Modell, welches er zu [illegible] hatte, denn das Köpfchen der auf die [illegible] sorgfältig gemalt, das Haar so leicht und [illegible] an der Schläfe, die sich dem ordnenden Kamm nicht fügen [illegible] ist von so zarter Weichheit und Feinheit, und selbst die Gewandung [illegible] erfreuen sich einer Vollendung und einer Durchbildung, wie sie gewiß [illegible] besitzen. Die Lautenschlägerin sitzt auf einem Tabouret von rothem [illegible] ganz einfach, und zeigt die bei der gelben Farbe so schwierigen Uebergänge [illegible] auf eine ungewöhnlich gefühlte Weise. Ganz besonders schön ist die [illegible] welches über das Mieder hervorquillt und in den Aermel übergeht, [illegible] die Uebergangstöne zart, wie sich denn überhaupt in dem ganzen Gemälde [illegible] Schatten findet, die in fast allen Bildern Amerigi's vorkommen. [illegible] Joseph Wenzel von Liechtenstein dieses Gemälde während [illegible] in Italien um [illegible] Preis, es gehört aber unstreitig zu den [illegible] Liechtenstein [illegible] den Beweis, wie selbst der [illegible] aller Liebe, mit aller Aufmerksamkeit [illegible]



M.A. Carravaggio del. | Gem: Gallerie Liechtenstein | L. Beyer sc.

Die Lautenschlägerin

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest



Domenico Zampieri.

(Genannt Domenichino.)

In der Malerschule der Gebrüder Carracci zu Bologna befand sich unter andern Zöglingen ein äußerst zurückgezogener und bescheidener Jüngling, der die niedrigsten Schuldienste z. B. das Anzünden und Löschen der Lichter u. a. m. verrichten mußte, während er zugleich seinen Gefährten als Zielscheibe ihres Witzes diente, die ihn ganz ungescheut „il bue“ — den Ochs oder das Rindvieh — nannten. Er war schon früher, zugleich mit Guido Reni und Francesco Albani, in der Schule des D. Calvart, verließ aber diesen Meister, weil er von ihm Prügel bekam, und zwar aus keiner andern Ursache, als, weil der junge Mensch nach einem Kupferstich von Agostino Carracci zeichnete. — Dieser so sehr mißachtete Bue hatte aber doch wieder einige Eigenthümlichkeiten, welche seinen verständigen neuen Meister vermuthen ließen, daß von ihm vielleicht mehr als von anderen weit schneller reifenden Talenten zu erwarten sei, denn der „Ochs“ ging nie ohne Skizzenbuch vor die Thüre, er war fast ohne Unterbrechung fleißig, und suchte sich von Allem, was er machte, genaue Rechenschaft zu geben, und als — wie man erzählt — Carracci einst zufällig an der Thüre von Bue's Zimmer vorüberging und darinnen laut schelten hörte, und bei Eröffnung der Thüre den Jüngling sah, wie er vor dem Spiegel stand und sich selbst in die Hitze brachte, um zu studiren wie ein aufgeregter Mensch aussähe, den er in einer seiner Compositionen anbringen wollte — schloß Carracci wieder leise die Thüre und dachte sich, daß dieser Ochs noch ein sehr tüchtiger Meister werden würde.

Dieser „Ochs“ war aber niemand anderer als der nachher weltberühmte, i. J. 1582 zu Bologna geborne Domenico Zampieri, gewöhnlich il Domenichino genannt, der denn auch bald in Carracci's Schule die Preise gewann, und deshalb von diesem „il principe dell'academia“ genannt wurde. Jetzt gingen auch allen Uebrigen die Augen auf, und es war besonders Francesco Albani, der ihn mit Liebe umfaßte und ihn zu Rom zwei volle Jahre bei sich behielt, damit Domenichino ungehindert studiren könne.

Es liegt nicht in dem Wesen unserer Blätter vollständige Lebensgeschichten der Künstler zu liefern, die man ja in größeren und streng kritischen Werken nachlesen kann. Unsere Aufgabe ist vielmehr darauf beschränkt, übersichtliche Charakteristiken jener Meister zu geben, deren Gemälde hier besonders gewürdigt werden sollen, und so wie z. B. im Wandel Rafaels das milde, edle,

alles versöhnende Wesen vorragt, wie bei Michelangelo Amerigi das Wilde, Kühne und Unstäte die Oberhand behauptete, so finden wir bei Domenichino wieder die schon in seiner Jugend sichtbare Schüchternheit und Nachgiebigkeit fast über sein ganzes Dasein verbreitet; und ein sehr wesentlicher Schritt zur Fortdauer seiner Passivität im Leben war, als er die Marsibilia Barbatta, eine schöne Bürgerstochter zu Bologna, heirathete, welche ihm früher schon mehremale als Modell gedient hatte. Marzipille — welch ein ominöser Name! — wurde, so hübsch sie auch als Mädchen gewesen sein mochte, mit der Zeit ärger als Dürer's zänkische Hausfrau, ärger als weiland Xantippe, die Gattin des Edelsten der Weltweisen. Marzipille kannte nichts als Eigennutz und Herrschsucht, und hatte sich so wunderliche Dinge in den Kopf gesetzt, daß sie zwei ihrer Knäbchen im reinen Sinne verhungern ließ, bloß damit diese Kinder, bei streng gemessener Kost, einen desto feineren Körperbau erhalten sollten! Deshalb sah sich der weichherzige Vater genöthigt, als ihn seine Dame neuerdings mit einem Kinde, und zwar mit einer Tochter beschenkte, dem armen Wesen mit eigener Hand die Nahrung zu reichen, damit es nicht wieder — wie Nagler im Leben Zampieri's (Neues Künstlerlexikon, B. XXII. S. 189, A. 2) bemerkt — „dem Verfeinerungssysteme der Mutter preisgegeben werde."

Allein während diese häuslichen Sorgen den gutmüthigen Domenichino fast zu erdrücken schienen, war er nach außenhin desto thätiger und rastloser, da er wahrscheinlich nur in der Arbeit seinen Trost fand. Sein Ruhm stieg auch von Tag zu Tag. So malte er die berühmte Madonna del Rosario — jetzt zu Bologna —, die Marter der h. Agnes — ebenfalls zu Bologna —, welches Bild als eines seiner Hauptwerke gilt, und die Marter des h. Dominikaners Peter — gleichfalls zu Bologna — in der Akademie, und vieles Andere. Ja er war nicht nur als Maler, sondern auch als Baumeister thätig und baute die Gewölbe der Kirche S. Maria in Trastevere, die Villa Ludovisi u. a. zu Rom, malte nicht nur historische, sondern, eben in dieser Villa Ludovisi, auch Landschaften, und entwickelte überhaupt unter Gregor XV. (1621—1623) eine ungewöhnliche Thätigkeit.

Aber dennoch war sein Loos auch als Künstler kein beneidenswerthes, denn sein Glück und seine Geschicklichkeit hatten ihm trotz seines nichts weniger als aufbrausenden Charakters eine Menge Feinde erweckt, und zwar vorzüglich unter seinen Kunstgenossen, in deren Reihe besonders Lanfranco eine gehässige Rolle spielte. Diese Unannehmlichkeiten gingen immer weiter und wurden endlich so bitter für Domenichino, daß er zuletzt sogar die allegorische Figur der Mäßigung in der Kuppel von San Carlo de' Catinari unvollendet ließ und bald darauf einem Rufe nach Neapel folgte, wo er sich vor jenen Kabalen sicher glaubte. Der Arme war aber nur von dem Regen in die Traufe gekommen, denn alsbald fiel eine wahre Rotte von Malern, den Belisario Corenzi an der Spitze, über ihn her, und forderte ihn durch einen Drohbrief auf, alsogleich wieder abzureisen. Der Vicekönig Graf von Monterei nahm Domenichino in Schutz, aber selbst trotz dieser Beschirmung, trotz dem daß Zampieri mit seinen Arbeiten zögerte und lieber für den König von Spanien malen wollte, wurde seine Angst vor den Nachstellungen so sehr gesteigert, daß er heimlich aus Neapel entfloh, und erst nach einer sehr langwierigen Verhandlung wieder (1636) zurückkehrte, wo man es indessen dahin gebracht hatte, daß sogar seine Frau und seine Tochter gefangen gesetzt und ihr Vermögen sequestrirt wurde.

Die neapolitanische Künstlergilde war dazumal wirklich ein abscheuliches Gezücht, das jeden Maler zu vernichten wünschte, der von irgend einer andern Stadt Italiens nach Neapel kam, und

selbst Gessi, Cesari und Guido Reni erfuhren gleich Domenichino ihre Niederträchtigkeiten, aber der letztere, schon von häuslichen Qualen gelähmt, erlag nach und nach den fortdauernden Schurkenstreichen, er verlor die Lust an der Arbeit, wurde immer menschenscheuer und mißtrauischer, so daß er sich — aus Furcht vor seiner eigenen Frau — zuletzt seine Speisen selbst bereitete und sich auf diese Art halb verzweifelt durch drei Jahre mühselig fortschleppte. Im Jahre 1641 wurde er endlich durch den Tod von seinen Qualen erlöst. — Man sagt, er starb trotz seiner Vorsicht an einer Vergiftung.

Wer — der die herrlichen Köpfe der Sibyllen oder die streng durchdachten Historienbilder Domenichino's betrachtet — würde bei diesen Werken ahnen, welche Qualen den Meister erfüllten, während er daran malte, und wie theuer sein Ruhm erkauft war.

Außer in Italien befinden sich die meisten Gemälde Domenichino's in England und Frankreich, indessen sind auch die deutschen Gallerien nicht arm an Bildern dieses Meisters. In Wien finden sich folgende Werke, welche seinen Namen tragen:

In der Gallerie Liechtenstein: Drei anmuthige weibliche Figuren, welche die Malerei, Dichtkunst und Musik vorstellen.

In der Gallerie Esterhazy:

1) David mit dem Haupt des Goliath. (Siehe weiter unten.)

2) Loth und seine Tochter, in Lebensgröße.

3) Der h. Hieronymus, halbe Figur in Lebensgröße, und

4) Kallisto und Diana, in kleinen, — ganzen Figuren.

An Schulbildern und Nachahmungen Domenichino's finden sich zu Wien:

In der k. k. Gallerie im Belvedere: Zwei Schulbilder. Das eine stellt die Lucretia vor, welche sich den Dolch in die Brust stoßen will; das Original — gestochen von W. Sharp — befindet sich in England im Cabinet W. Ellis. — Das zweite ist eine heil. Cäcilia vor der Orgel.

In der Gallerie Czernin: Esther vor dem König Ahasverus, und eine Sibylle.

In der Gallerie Esterhazy: Eine Madonna in einer Glorie, und drei Landschaften.

David mit dem Haupt des Goliath.

Gemälde von Domenichino.

(In der Gallerie Esterhazy.)

Das vorliegende Bild Domenichino's „David mit dem Haupte Goliaths," welchen Gegenstand Zampieri auch für die Capelle des Collegio Rolfi zu Fano malte, findet sich in dem Cataloge der fürstlich Esterhazy'schen Gallerie, welchen Jos. Fischer 1815 herausgab, noch nicht angezeigt, es gehört daher zu den neueren Erwerbungen dieser ausgezeichneten Sammlung. Der Gegenstand des Bildes ist übrigens so einfach, daß er wohl keiner weiteren Auseinandersetzung oder Beschreibung bedarf.



David

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

David mit dem Haupt des Goliath.

Gemälde von Domenichino.

(In der Gallerie Esterhazy.)

Das vorliegende Bild [illegible] „David mit dem Haupte Goliaths," welchen Gegenstand Zampieri [illegible] Nolfi zu Fano malte, findet sich in dem Katalog der [illegible] welchen Jos. Fischer 1815 herausgab, noch nicht [illegible] Erwerbungen dieser ausgezeichneten Sammlung. Der Gegenstand des Bildes [illegible] daß er wohl keiner weiteren Auseinandersetzung oder Beschreibung bedarf.



Domenichino pinx. | Gem. Gallerie Esterhazy | E. Schuler sc.

David

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Tiziano Vecellio di Cadore.

Wenn man Rafael Santi mit Recht den Malerfürst Roms, und P. P. Rubens den Malerfürst Flanderns nennt, so muß ihnen Tiziano, als der größte und vornehmste Meister der venetianischen Schule an die Seite gesetzt werden, denn er bewegte sich in eben so hohen Kreisen und lebte in eben so glänzenden Verhältnissen, wie jene Beiden, indem er zugleich in der Anzahl künstlerischer Leistungen mit ihnen wetteifert. — Gregorio Vecellio, der Vater Tiziano's, lebte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Pieve di Cadore im Venetianischen; er war ein wohlhabender Mann und hatte dabei so viele Bildung und eine solche Hochachtung vor den Wissenschaften, die damals in Italien blühten, daß er seinen Söhnen, von denen Tiziano im Jahre 1477 geboren war, eine gelehrte Erziehung zu geben strebte, welche natürlicher Weise mit dem Studium der lateinischen und griechischen Sprache begann. Allein der junge Tiziano, getauft nach dem heiligen Titianus, dem eine Archidiaconalcapelle zu Cadore gewidmet war, in welcher sich zugleich das Erbbegräbniß der Vecellio befand, hatte wenig Freude an den trockenen Vocabeln und am Lernen überhaupt, denn in ihm lebte ein gewaltiger Trieb, selbst zu gestalten und Das, was ihn in der Natur ansprach, in Form und Farbe wiederzugeben. So malte er denn, schon als achtjähriger Knabe, eine Madonna mit dem h. Kinde, welche so großen Beifall fand, daß ihn sein Vater im Jahre 1487 nach Venedig in die Schule des Gentile Bellini sandte, damit er dort einen gründlichen Unterricht erhalte. Gentile Bellini war, wie bekannt, ernst in seinem Streben, und suchte die herkömmlichen Formen der altitalienischen Schule aufrecht zu erhalten. Der lebhafte, mehr dem Natürlichen zugewendete Tiziano fand sich daher bei diesem Lehrer nicht ganz heimisch und begab sich nach einigen Jahren zu dem milderen Giovanni Bellini, welcher gerade der rechte Mann war, den Sinn für Colorit, welchen der junge Tiziano besaß, seiner vollen Entwicklung entgegen zu führen.

Die mächtige und reiche Republik Venedig hatte nach manchen Siegen über die Türken, nach der Besitznahme von Morea und Candia, unter dem Dogen Agostino Barbarigo auch das Königreich Cypern gewonnen, sie war die unbeschränkte Beherrscherin des adriatischen Meeres und besaß eine solche Macht, daß sich Papst Julius II. bewogen sah, das Bündniß von Cambray in's Leben zu rufen, damit der Ueberhandnahme der venetianischen Macht Einhalt gethan werde. In diese Periode des Glanzes der Lagunenstadt fällt auch die Zeit der künstlerischen Entwicklung

Tiziano's, der — 1507 — sein dreißigstes Jahr erreicht hatte und in der Blüte seines Lebens stand. Venedig zeichnete sich schon früh durch große Kunstliebe aus, und setzte seinen Stolz in die Beförderung der Malerei. Tiziano hatte eine große Reihe von geschickten Vorgängern, er hatte namentlich in Giorgione Barbarelli da Castelfranco einen Wetteiferer, durch den er vielleicht mehr vorwärts getrieben wurde, als von seinem eigentlichen Meister; an Bestellungen, vom einfachen Bildnisse an bis zum größten geschichtlichen Gemälde, war kein Mangel, und so mußte Tiziano's ungewöhnliches Talent nothwendig jenen Aufschwung nehmen, der ihn zu einer der größten Berühmtheiten machte und ihn mit den Gaben des Glückes reichlich beschenkte. Sein Erfolg mußte ein um so bedeutenderer sein, als er sich, durch Giovanni Bellini geschickt gelenkt, von den herkömmlichen mehr typischen Formen der ältern Malweise losriß und der Natur folgte. Freilich trugen seine Jugendgemälde gleich jenen Rafael's das Gepräge der Schule, in welcher er lernte, wie z. B. das Heiligenbild in der Kirche della Salute zu Venedig, der Tobias mit dem Engel in der k. Gallerie zu Dresden rc., allein er wußte sich bald frei zu machen und eine Vollendung der Farbe, einen Schmelz des Tones, eine Schmiegsamkeit der dabei doch richtigen Zeichnung zu gewinnen, die bisher bei venetianischen Malern kaum geahnt, viel weniger gesehen waren. Als eines seiner Bilder aus der Zeit dieses Wendepunctes gilt der außerordentlich vollendete und durchgeführte „Zinsgroschen" in der Dresdener Gallerie. Auch die „Grablegung Christi" in der Gallerie Manfrin zu Venedig, welche sich durch außerordentlich zarte Durchbildung und besonders schöne Köpfe auszeichnet, mag in diese Zeit fallen, denn späterhin wurden Tiziano's Gemälde, vermuthlich durch die große Zahl der Aufträge, die er erhielt, pastöser und plastischer, und die Lichter bekamen anstatt des früheren, Alles verschmelzenden zarten Goldtones, einen Schimmer in's Weißliche; allein die gesteigerte Kraft, die erhöhte Sicherheit seines Pinsels, sein ungemein feines Gefühl für Uebergänge und Farbensatz boten stets reichlichen Ersatz, und es gab wohl keinen Maler, dessen Bilder von späteren Künstlern und Kunstfreunden in Beziehung auf die Malweise, so genau untersucht worden wären, als jene Vecellio's. Der bekannte englische Maler Th. Lawrence hatte sich sogar ein Bild Tiziano's gekauft, um durch chemische Mittel erst die Lasuren, dann die zweite und erste Uebermalung hinwegzunehmen und zuletzt auf die ursprüngliche Unterlage zu gelangen, und dadurch zu ergründen, auf welche Weise Tizian seinen ungewöhnlichen Schmelz erreichte und alle „Palettenfarbe" hinwegzubannen wußte; eine Kunstfertigkeit, welche der Meister sogar vor seinen eigenen Schülern geheim hielt, die ihn wohl copirten, aber durchaus nicht erfuhren, wie er, namentlich bei der Färbung seiner Gewänder, zu Werke ging, deren Schatten sich durch eine merkwürdige, zum Localton vollkommen stimmende Wärme auszeichneten.

Daß dieser Meister von Cadore, welcher die Natürlichkeit so schön mit einem Anfluge idealer Anschauung und antiker Form zu vereinigen wußte, der bald das lieblich Reizende, bald das mehr Dramatische, bald das Großartige erfaßte, und dann wieder mit eben solcher Liebe, Ausdauer und Treue an den einfachsten Bildnissen arbeitete, und überdies gewissermaßen der Gründer der Landschaftmalerei in Italien war, daß dieser nicht nur in seiner Heimat, sondern auch im Auslande und selbst von sehr hochgestellten Personen gesucht und geschätzt werden mußte, versteht sich von selbst. Er machte daher viele Reisen, die erste nach dem nahegelegenen Padua (1512). Nachdem er dann zu Venedig „Kaiser Friedrich I. zu den Füßen des Papstes Alexander III."

gemalt hatte, lud ihn Alfonso I. nach Ferrara, wo er u. a. den obenerwähnten „Zinsgroschen" fertigte und seine Freundschaft mit Ariosto anknüpfte. Im Jahre 1516 war er mit dem großen Gemälde für den Dogenpalast: „die Schlacht von Spalato" beschäftigt, für welches er ein Honorar von 300 Ducaten, zehn Ducaten für Farben, drei Unzen Ultramarin, vier Ducaten Monatslohn für seinen Gehilfen, und die Zusicherung eines „Mäkleramtes" *) im Fondaco dei Tedeschi erhielt. Im Jahre 1530 zog Vecellio nach Bologna, wo er zum erstenmale Kaiser Karl V. malte, der ihm dann öfter saß, obwohl ungerne, weil er „nicht gestatten wollte, daß man ihn scharf ansehe." — Im Jahre 1532 war Tiziano neuerdings in Bologna, 1534 zu Rom, 1536 in Asti und 1547 betrat er, was für einen Italiener jener Zeit fast eben so merkwürdig ist, wie die Reise Albrecht Dürers nach Venedig, Deutschland, wo er zu Augsburg, den wegen der protestantischen Angelegenheiten gegenwärtigen Karl V. zum viertenmale porträtirte, eine Reise, die sich 1550, obgleich der Meister schon in den Siebenzigen war, zu gleichem Zwecke wiederholte. Die berühmten Fugger zahlten ihm damals für die Ausmalung des Badezimmers des Kaisers, der in ihrem Hause am Weinmarkte wohnte, 3000 Kronen. Auch in Madrid soll Tiziano gewesen sein, was jedoch nicht genau ermittelt ist. Seine letzten Lebensjahre brachte er in Venedig zu, wo er, der „kaiserliche Ritter", in den glänzendsten Verhältnissen lebte und nicht nur stets eine anmuthige und heitere Versammlung von geistreichen Leuten in seinem Garten, sondern auch Fürsten an seiner prächtigen Tafel sah.

Von dem Familienleben Tiziano's ist nur wenig bekannt, da es wahrscheinlich sehr einfach war, und dem vielbeschäftigten Maler auch nicht viel Zeit blieb, sich für Nebensachen zu interessiren. So viel man weiß, hatte er eine Tochter, Cornelia genannt, die sich schon sehr frühe mit einem Cornelio Sarcinello verheirathete, und zwei Söhne, den älteren Orazio Vecellio, der bei seinem Vater bis zu dessen spätem Lebensende treulich aushielt, und den jüngern Pomponio Vecellio, der sich durch nichts Anderes bekannt machte, als daß er das vom Vater ererbte Gut verschwendete. Auch ein Vetter Tiziano's, Marco Vecellio, erfreute sich einer väterlichen Behandlung von Seite des großen Meisters, der sonst ziemlich empfindlich war und besonders auch der künstlerischen Eifersucht unterlag, und daher nur solche Bilder lobte, die ihm würdig schienen, von ihm selbst gemalt zu sein, oder die einige Aehnlichkeit mit seinem eigenen Vortrage hatten.

Mit welch' kräftigem Körperbau, mit welch' herrlicher Gesundheit Tiziano begabt gewesen sein muß, geht aus seinem ungewöhnlich hohen Alter hervor, denn er starb erst am 27. August 1576, nachdem er beinahe das 99. Jahr erreicht hatte, und zwar starb er an der Pest, die damals zu Venedig herrschte, und die auch seinen Sohn Orazio hinwegraffte, wodurch Tiziano's ganzes Vermögen in die Hände des Verschwenders Pomponio gerieth.

In seinem letzten Willen verordnete er, daß sein Leichnam nach Cadore gebracht und in der schon erwähnten Capelle des h. Tiziano beigesetzt werde; allein zur Zeit einer Pest kann man solchen frommen Wünschen nicht willfahren, und so ward er in der Kirche Maria Gloriosa do'

*) Vgl. Nagler's neues Künstlerlexikon 19. Band. S. 499. Das Bild ging bei dem Brande des Dogenpalastes (1577) mit vielen anderen Meisterwerken zu Grunde.

Frari zu Venedig begraben. Ein einfacher Pflasterstein bezeichnete die Stelle, wo er ruhte, und später meißelte ein stiller Verehrer des großen Künstlers die Worte hinein

„Qui giace il gran Tiziano di Vecelli
Imitator de' Zeusi e degli Apelli."
„Hier liegt der große Tiziano Vecelli,
Nachahmer der Zeuxis und der Apelles."

Erst gegen das Ende der venetianischen Republik kam man auf den Gedanken, dem unsterblichen Künstler ein Denkmal zu setzen. Es sollte von Antonio Canova und zwar auf öffentliche Kosten errichtet werden; Canova fertigte auch das Modell, da sich aber die Ausführung desselben stets wieder verzögerte, benutzte er jenen Entwurf für das Denkmal, welches Herzog Albrecht von Sachsen Teschen seiner Gemahlin Christine in der Augustinerkirche zu Wien setzen ließ. Canova machte dann eine neue Skizze, die von seinen Schülern ausgeführt und 1827, also dritthalbhundert Jahre nach dem Tode des greisen Künstlerfürsten, aufgestellt wurde.

Tiziano's Gemälde sind fast allenthalben verbreitet, und Wien besitzt, wie wir schon in der Vorrede andeuteten, eine ungewöhnlich große Zahl derselben.

Im k. k. Belvedere befinden sich:

a) Historische Bilder:

Die Ehebrecherin vor Christo, halbe Figuren in Lebensgröße. — St. Jacobus der Aeltere, Bruststück. — Der Erlöser mit der Weltkugel, Bruststück. — „Ecce homo," sehr großes Bild mit den Bildnissen Solimans, Karl V. und Aretino's. Aufschrift: TITIANVS. EQVES. CAES. F. 1543. — Eine h. Familie, Johannes bringt dem Christuskinde Früchte, zur Seite St. Joseph und St. Zacharias, halbe Figuren. — Allegorie auf die Liebe, halbe Figuren mit dem Bildnisse des Marchese del Vasto. — Allegorie auf die eheliche Treue. — Anbetung der h. drei Könige. — Maria mit dem h. Kinde. — Diana entdeckt das Vergehen der Callisto, großes Bild. — Danae, zu welcher Zevs als goldener Regen kommt. Aufschrift: Titianus. Eques. Caes. fecit. — Die h. Katharina. — Lucretia mit dem Dolch. Aufschrift: Sibi Titianus Fe. — Lucretia, und hinter ihr ein Mann. — Ein Kind mit einem Tamburin. — Grablegung Christi. (Siehe weiter unten.) — Maria mit dem Kinde, St. Hieronymus, St. Stephan und St. Georg.

b) Portraits:

Kaiser Karl V., in Lebensgröße, stehend. — Aufschrift: Carolus V. Imp. AETA. 50. MDL. TF. — Jakob von Strada. Aufschrift: Jacobus de Strada. Civis Romanus Caes. Antiquarius et Com. Belic. An. Aetat. LIX. MCLXVI. TITIANVS. F. — Ein junger Priester, der Pfeile in der Hand hält. — Sansovino (Jacopo Tatti), Bildhauer und Baumeister. — Eine junge Frau im rothen Sammtkleide. — Ein junger Mann mit einem Ringfutterale in der Hand. — Benedetto Varchi. Aufschrift: Titianus. f. — Kurfürst Joh. Friedrich von Sachsen mit der gebissenen Wange. — Fabrizius Salvaresi. Aufschrift: Fabricius Salvaresius Annum Agens L. MDLVIII. Titiani Opus MDLVIII. — Ein bartloser Mann mit hellgrauem langen Haar. Er hält mit der Linken seinen Stock und gilt als Tiziano's Arzt. Nach Anderen soll es das Bildniß des Giovanni Boccacio sein.

— Papst Paul III. (Vielleicht aus Tiziano's Schule?) — Isabelle d'Este. — Ein rothbärtiger Mann; dreimal gemalt, von vorne, von der Seite und fast vom Rücken. (Dieses Bild galt früher für Calcar.) — Ein junges entkleidetes Frauenzimmer, in einen Pelz gehüllt. Gilt gewöhnlich als Tiziano's Geliebte. — Ein Mann, der mit der Linken den Degen hält. — Tiziano selbst, mit einer goldenen Ehrenkette. — Ulysses Aldrovandi, Naturforscher. — Kaiser Karl V., sitzend, kleines Bild, Entwurf zu einem größeren Bilde.

Aus der Schule Tiziano's: Mars und Venus. — Venus und Adonis. — Ein Mädchen mit einer Katze.

Alte Copie: Maria mit dem Christuskinde und der h. Johannes.

In der k. k. Ambraser-Sammlung:

Bildniß Kaiser Karl V., halbe Figur. Ein an der Rückseite befindliches Blatt gibt Kunde, daß Tiziano dies Bild für sich selbst malte. — An Schulbildern und alten Copien sind vorhanden: „La Nappe" oder Christus in Emaus. — Salome. — Frau mit einem Eichhörnchen. — St. Katharina. — St. Hieronymus. — Die Fußwaschung und das letzte Abendmahl.

In der Gallerie Liechtenstein befindet sich (2. Stock) ein h. Sebastian in ganzer Figur (schmales Bild), welches zum Studium Tizianischer Technik sehr nützlich ist, indem man, weil das Bild nie vollendet war, oder weil eine unsanfte Hand die Lasuren wegputzte, die aus einfachen, mit einander verschmolzenen Grundtönen bestehende Unterlage gewahrt. — Ferner sind vorhanden: Eine h. Familie mit der h. Katharina. — Ein sitzender Amor und eine weibliche Figur, hinter welcher ein alter Mann steht.

Die Gallerie Esterhazy besitzt ebenfalls ein Bildniß Karl V., Bruststück, und einen „Zinsgroschen" aus der Schule und von einem Nachahmer Tiziano's.

Die Gallerie Czernin hat ein sehr schönes Bild, den Herzog Alfonso von Ferrara und einen Engel vorstellend, welches aber von Einigen wegen des tiefen, bräunlichen Goldtones dem Giorgione zugeschrieben wird. Ist es von Vecellio, so muß es i. J. 1513 gemalt worden sein, zu welcher Zeit er Ferrara besuchte, Giorgione aber nicht mehr am Leben war. Ferner findet sich hier das sehr breit gemalte, überlebensgroße Bild des Dogen Francesco Venier und eine Magdalena, welche aber zu hoch aufgestellt wurde, um genauer geprüft werden zu können.

Die Gallerie Harrach zeigt einen h. Sebastian.

In der Gallerie der k. k. Akademie der Künste: Ein Amor auf einer Mauer (nur flüchtig lakirt) und eine Copie nach „Christus in Emaus".

Die Sammlung des Erzherzogs Albrecht ist reich an Zeichnungen und Studien Tizians, auch Hofrath Draexler Ritter von Carin besitzt einige schöne Blätter.

Die Grablegung Christi.

Gemälde von Tiziano Vecellio.

(Im k. k. Belvedere.)

Tiziano, den man in kunstgeschichtlicher Beziehung mit Recht den „Vater der malerischen Wahrheit" nennen kann, da er zuerst die Natur den herkömmlichen Typen vorzog, zeigt in diesem Bilde wieder, daß ihm eine naturgetreue Zusammenstellung mehr zu gelten schien, als das, was man Stil nennt, denn die ganze Gruppe — außer dem h. Leichnam nur halbe Figuren in dreiviertel Lebensgröße — ist einfach, ohne Prätension und ganz so hingestellt, wie sie sich in der Wirklichkeit hätte zutragen können. Und wenn auch die Köpfe nicht zu den edelsten gehören, welche Tiziano malte, so besitzen sie doch einen Ausdruck tiefer Rührung. Nicodemus, der zu Häupten des Heilandes steht, hat eine nichts weniger als ideale Gesichtsbildung, auch dürfte es einem dogmatischen Aesthetiker nicht ganz gefallen, daß Joseph von Arimathia, ohne den Beschauer zu betrachten, den Rücken zeigt, allein das Gemälde hat gleichwohl einen großen Reiz und entbehrt keineswegs der Würde. Hinsichtlich der Technik gehört es zu jenen Bildern, welche mit breiterem Pinsel gemalt sind, zeigt aber trotzdem einen außerordentlichen Schmelz der Tinten, eine Carnation, die aus lauter Uebergängen besteht, und jede einzelne Farbe dem Localton unterordnet. Bei dem grünen Kleide des Joseph von Arimathia sieht man durch die Lasur desselben, daß es mit compacter Farbe grau untermalt war. Die blaue Draperie der weinenden Mutter des Heilandes ist, wie dies so oft geschieht, wenn Indigo und Ultramarin gemengt werden, ausgewachsen (cresciuto), eine nicht häufige Erscheinung in den Werken Tiziano's, der solchen chemischen Nachwirkungen in der Regel durch die Art seiner Untermalung vorzubeugen wußte. Das Bild ist übrigens vollkommen gut erhalten und eines von jenen Werken Vecellio's, welche von jeder späteren Uebertpinselung verschont blieben, ein Glück, das nicht alle Bilder dieses Meisters theilten, da viele der andern im k. k. Belvedere befindlichen Gemälde Tiziano's vermuthlich von Sudlern des 18. Jahrhunderts beklert waren, und erst wieder durch die Restaurirung (1825 bis 1836) ihre wahre Gestalt erhielten.

[illegible]ie Grablegung Christi.

[illegible] von Tiziano Vecellio.

(Im k. k. Belvedere.)

[illegible] man in kunstgeschichtlicher Beziehung mit Recht den „Vater der male[illegible]
[illegible] nennen kann, da er zuerst die Natur den herkömmlichen Typen vorzog, [illegible]
[illegible] daß ihm eine [illegible] Zusammenstellung mehr zu gelten schien, als
[illegible] Stil nennt, [illegible] außer dem h. Leichnam nur halbe Figuren
[illegible] und ganz so hingestellt, wie sie sich in
[illegible] auch die Köpfe nicht zu den edelsten gehören,
[illegible] Ausdruck tiefer Rührung. Nicodemus, der zu
[illegible] weniger als ideale Gesichtsbildung, auch dürfte es
[illegible] daß Joseph von Arimathia, ohne den Beschauer
[illegible] Gemälde hat gleichwohl einen großen Reiz und entbehrt
[illegible] gehört es zu jenen Bildern, welche mit breiterem
[illegible] Schmelz der Tinten, eine Carnation,
[illegible] Farbe dem Localton unterordnet. Bei dem
[illegible] die Lasur desselben, daß es mit com[illegible]
[illegible] der weinenden Mutter des Heilandes ist,
[illegible] gemengt werden, ausgewachsen (cresciuto),
[illegible] der solchen chemischen Nachwirkungen
in der Regel [illegible] wußte. Das Bild ist übrigens voll-
kommen [illegible] cellio's, welche von jeder späteren Ueber-
[illegible] dieses Meisters theilten, da viele der
[illegible] Tiziano's vermuthlich von Sudlern des 18.
[illegible] Restaurirung (1825 bis 1836) ihre wahre
[illegible]



Tiziano Vecellio pinx. | k. k. Gallerie im Belvedere. | F. Knolle sc.

Die Grablegung Christi.

Die Sammlung Beroldingen.

Die Gemäldesammlung Sr. Excellenz des Herrn Grafen von Beroldingen erreicht zwar nur die Zahl von beiläufig dreißig Gemälden, zeichnet sich aber in zwei Rücksichten aus, denn erstens ist sie mit wahrhaft vaterländischer Liebe gewählt, indem der Graf nur Werke von Künstlern unsers Kaiserstaates erwarb, und zweitens gehören diese Bilder fast durchgängig zu den ausgezeichneten Leistungen der besten unserer heimischen Maler, so daß sich der Besucher der drei geschmackvollen Säle mit wahrer Befriedigung erfüllt sieht, und — falls er ein Oesterreicher ist — sagen kann, daß seine heimatlichen Künstler, wenn sie auch bisher noch keine Gelegenheit hatten, sich im großen Historischen zu ergehen, doch in Betreff derjenigen Zweige, die vorzüglich durch das kunstliebende Publicum gehegt werden können, mit den Malern jeder anderen Stadt in die Schranken treten dürfen.

Die Namen der Meister, die wir hier treffen, sind:

Altenkopf. Große Waldlandschaft.

Amerling. „Die schlafenden Kinder" (s. w. unten) und ein weiblicher Kopf.

Bisi. „Das Innere der Magdalenenkirche zu Mailand".

Blas. „Die Messe in der Campagna von Rom".

Borsos. Ein Mann, der das Champagnerglas emporhält und ein Frauenzimmer an einem Tische. — Ein weiblicher Studienkopf.

Danhauser. „Die Testamentseröffnung". — Zweite Bearbeitung dieses Gegenstandes, der durch Franz Stöbers Stahlstich, als Kunstvereinsblatt, allgemein bekannt ist. —

Ender, Johann. Römische Pilger an einem Brunnen.

Gauermann, Friedrich. Ein Brunnen, reich staffirt mit Figuren und Thieren. Im Mittelgrund eine Kirche (Zell am See?) in der Ferne ein See. Sehr fleißig ausgeführt.

Haanen, Georg von. „Marine."

Hayez. Der Doge Gradenigo verurtheilt seine eigene Tochter.

Heicke. Ungarische Fuhrleute.

Herbsthoffer, Tasso, sein „Gerusalemme" vorlesend.

Höger. Landschaft mit einer Capelle. — Die Figuren sind von Friedr. Gauermann. —

Keller. Ein Flüchtling wird von zwei Mönchen vor seinen Verfolgern in Schutz genommen.

Kraft. „Ossian und Minona." Eigencopie des großen in der Gallerie **Liechtenstein** befindlichen Gemäldes.

Liparini. Der Doge Marino Falier im Gefängniß, wo ihn seine Gemahlin um Vergebung anfleht, daß sie ihn verrieth.

Löffler. Ein Brautpaar (in Rokokokleidung) bei einer Kartenschlägerin.

Marko. Italienische Landschaft: „Die immergrüne Eiche am Brunnen."

Pollak. Süditalienische Mädchen am Meeresufer.

Ranftl. Ein Maleratelier.

Waldmüller. Lesende Mädchen.

Die beiden Glanzpuncte der Sammlung, die noch ganz besonders dadurch interessiren, daß sie in Malweise und Färbung die deutsche und italienische Schule charakterisiren, sind Danhauser's „Testamentseröffnung" und Hayez's „Doge Gradenigo", über welche Bilder wir später noch genauer zu berichten hoffen, da sie in der That zu den ausgezeichnetsten Werken dieser Maler gehören.

Friedrich Amerling.

Bei Friedrich Amerling, der im Jahre 1803 in einer der westlichen Vorstädte Wien's geboren wurde, zeigte es sich wieder recht deutlich, wie sich der von der Natur gegebene Trieb eines Menschen Bahn zu brechen strebt, ohne die Hindernisse zu achten, die da auftreten, ohne irgend eine Aussicht in die weitere Ferne zu haben, ohne auf den Schutz oder die Gunst eines Beglückteren hoffen zu können. Amerling war der Sohn sehr armer Eltern. Sein Vater, ein Golddrahtzieher, reichte, selbst in jenen Tagen der allgemein bekannten Wohlfeilheit der Lebensmittel in der Kaiserstadt, mit seinem Erwerbe kaum aus, um sich mit seiner Familie durchzuschlagen, und Friedrich sah sich schon sehr früh genöthigt, Beiträge für die kleine Hauswirthschaft anzuschaffen, die er, da er durchaus keine Neigung fühlte, das Handwerk seines Vaters fortzuführen, am liebsten mittelst Illuminiren von Landkarten und Kupferstichen zu erwerben suchte, da dies seinem Wunsche „malen zu können" am meisten zusagte. Eben diese Vorliebe für das Malen bewog ihn auch, sich als Lehrling oder Gehilfe zu einem Zimmermaler zu begeben, allein da auch hier wenig Glück zu finden war, faßte er in tiefer Betrübniß den Gedanken, sich eine schöne Handschrift eigen zu machen, um in irgend einem Amte als Schreiber unterzukommen, weil er hierbei einen, wenn auch kleinen, doch sicheren Lebensunterhalt zu gewinnen hoffte. Friedrich hatte auch wirklich schon alle seine Papiere, Zeugnisse, Empfehlungsschreiben u. s. w. geordnet und bei einer Stelle eingereicht, als er bis zur Erledigung seines Gesuches im k. k. Belvedere zu copiren begann. Hier zeigte sich aber plötzlich sein ungewöhnlich feines Gefühl für Farbe, und schon eine seiner ersten Copien nach einem Bildnisse von Tiziano erregte allgemeines Aufsehen.

Plötzlich ward er von seinem Oheim, einem Hauptmann in kaiserlichen Diensten, welcher seine künstlerische Thätigkeit in Anspruch zu nehmen beabsichtigte, nach Prag berufen. Seit dieser Zeit begann für Amerling eine freundlichere, lohnendere Epoche. Er malte Bildnisse, die immer mehr Anerkennung fanden, sein Sinn für Colorit begann sich klarer zu entwickeln, und bald fühlte er den heißen Wunsch, die Welt, und namentlich London zu sehen, wo damals Sir Thomas Lawrence lebte, der in dem Rufe des größten Portraitmalers der Gegenwart stand und für Amerling als das glänzendste Vorbild galt. Es währte nicht lange, bis sich dieser Wunsch erfüllte, und wenn auch die Reise nicht eben auf die üppigste Weise gemacht wurde, so erreichte

Amerling doch seinen Zweck, denn er lernte Lawrence näher kennen, und fand während seines ungefähr neun Monate langen Aufenthaltes zu London so manche Gelegenheit, sich Vieles von der Technik des Lawrence und anderer englischer Maler anzueignen. Auch war er der erste Wiener Maler, welcher den — jetzt überall zu findenden — englischen Malfirniß benutzte, aus dessen Bestandtheilen er bei seiner Rückkunft nach Wien, selbst gegen seine besten Freunde, das größte Geheimniß machte,*) wie denn anderseits auch viele Leute glaubten, Amerling's Geschicklichkeit läge eben nur in dem Besitze dieses wundervollen Firnisses.

Von London ging Amerling nach Paris, wo es vorzüglich Horace Vernet war, der mit seiner ungewöhnlichen Meisterschaft im Malen den größten Eindruck auf ihn machte. Dann begab er sich nach München, um die Leistungen eines Cornelius zu sehen, wo er sich aber, wie er selbst gestand, ziemlich enttäuscht fand, da ihm das, was man „Farbe" nennt, eben als die schwächste Seite jenes berühmten deutschen Malers erschien und ihm auch die Formen der Gestalten in den damals eben vollendeten Gemälden der Glyptothek viel zu hart dünkten. Bei der Rückkehr nach seiner Vaterstadt machte Amerling mit seiner englischen Malweise großes Aufsehen. Eines der ersten Portraits, welche er malte, war das des Professors Rebl,**) und als er sich dann auch auf das Feld der Geschichte begab, erwarb er mit seiner „Dido auf dem Scheiterhaufen" den großen kaiserlichen Preis. Doch war das Historische nicht sein eigentliches Fach, indem er sich von der Färbung und Wirkung weit mehr angezogen fühlte, als von der Durchbildung strenger Formen und dem Darstellen ausgebildeter Charaktere. Er malte daher Bildnisse und Genrebilder oder Lichteffecte — z. B. weibliche Figuren im Halbdunkel, von rothen Vorhängen reflectirt u. s. w. — und begab sich, als 1832 die Schrecken der Cholera über Wien kamen, nach Venedig und Rom, und kehrte 1833 über Florenz wieder zurück, da ihn weil. Kaiser Franz rufen ließ, um sich von ihm, der schon das Bildniß des Cardinals Erzherzog Rudolf gefertigt hatte, malen zu lassen. Dieses Bildniß des Kaisers — ganze Figur, in vollem Ornate auf dem Thron, — auf 8½ Fuß hoher Leinwand — fand eben so viele Bewunderer als Gegner, und namentlich sprachen sich hochgestellte Personen dahin aus, daß der Kopf des Monarchen zu wenig edel aufgefaßt sei. Indessen fand Amerling doch ein immer größeres Publicum. Seine „Morgenländerin," sein „Wein, Weib und Gesang" und vieles Andere gehörten jedenfalls zu den hervorragendsten Erscheinungen der damaligen Kunstausstellungen Wien's, und bald hatte er sich ein anständiges Vermögen erworben, von dem er später, wie man sich erzählt, durch eine unglückliche Speculation wieder Vieles verlor, weßhalb er sich neuerdings zu angestrengter Arbeit gezwungen sah.

Wien besitzt eine so namhafte Zahl seiner Werke, — hauptsächlich Portraits, — daß wir hier nur diejenigen Gemälde erwähnen können, die sich in eigentlichen Sammlungen befinden.

Im k. k. Belvedere: Amerling's Bruder als fischender Knabe, und ein Apostel, Paulus.

---

*) Gleiche Theile von Mastix — in Terpentinöl gelöst — und von stark mit Bleiglätte gekochtem Leinöl geben diesen beiläufig honigdicken Firniß.

**) Jetzt in der Gemäldesammlung der k. k. Akademie der Künste.

In der Gallerie Liechtenstein: Das Bildniß Thorwaldsen's.

In der Sammlung v. Arthaber: Der flamänder Bürgermeister. — Die Witwe. — Ein Bettler. — Die schlafende Fischerin. — Rebecca und vier Studienköpfe.

In der Sammlung Fellner: Die Morgenländerin und ein Studienkopf eines kleinen italienischen Mädchens mit wirrem Haar, unstreitig eine der allerbesten Leistungen Amerling's.

In der Sammlung des Grafen von Beroldingen: Die schlafenden Kinder (siehe weiter unten) und ein weiblicher Studienkopf.

In der Sammlung Baron Pereira: Moses und die eherne Schlange.

In der Sammlung des Ritter von Heintl: Ein sehr hübscher weiblicher Studienkopf.

Die schlafenden Kinder.

Gemälde von Friedrich Amerling.

(In der Sammlung des Grafen von Beroldingen.)

Am Fuße eines Baumes, wo ein geflochtener Tragkorb steht, schlummern ein Mädchen und ein Knabe in süßer Ruhe. Die Tracht sowohl als die dunklere Carnation und der Schnitt der Angesichter, bezeichnen diese Kinder als Bewohner des an Kunstschätzen und Naturschönheiten so überreichen Italien. Sie haben in geschwisterlicher Eintracht Erdbeeren gesammelt, von denen noch einige auf der Schürze des Mädchens sichtbar sind, und sind dann in der Gluth der mittäglichen Sonne entschlafen, während ihr Begleiter, ein tüchtiger, zottiger Hund, ähnlich jener Race, die auf dem St. Bernhardsberge mit Recht zur Berühmtheit gelangte, treulich Wache hält und mit klugen Augen umhersieht. Wie bei allen jenen Lebensbildern — Genrebildern — die hauptsächlich durch die Anmuth der Gestalten und der Farbe anziehen, ohne in besondere Charakteristik einzugehen, ist auch hier der Gegenstand des Bildes ein ganz einfacher, der wohl außer obigen Worten keiner weiteren Beleuchtung bedarf, aber eben durch seine Einfachheit und durch die Theilnahme, die man an den schuldlosen Schläfern und ihrem treuen Hunde nimmt, ein sehr angenehmes Interesse erweckt.

Amerling hatte gleich Tiepolo und mehreren anderen Malern eine Zeit hindurch das Streben, „das Licht malen zu wollen," wozu vielleicht auch die vielen weiblichen Bildnisse beitrugen, die er fertigte, und wobei die Damen die hellste, über den angenehmen Ton des Elfenbein hinausgehende Carnation verlangt haben mochten. Manche seiner Bilder mahnten damals an den Ausspruch des Carravaggio, „daß die Maler weit bessere Coloristen sein würden, wenn die weiße Farbe theurer wäre," denn jene erwähnten Bilder hatten in den Fleischtheilen als höchstes Licht wirklich Weiß aufgesetzt, wodurch der Wärme der Färbung Abbruch gethan wurde. Bei den „schlafenden Kindern" ist dieses jedoch nicht der Fall, denn es breitet sich über das ganze Bild ein milder, selbst in den weißen Theilen der Gewandung fühlbarer, warmer Ton, der sich mit der Zeit, d. h. mit dem sogenannten „Zusammenwachsen" der Farbe, noch auf sehr angenehme Weise erhöhen dürfte. Als Motiv zu dem Kopfe des schlummernden Mädchens scheint jener Studienkopf eines „italienischen Mädchens mit wirrem Haar" gedient zu haben, welcher sich in der Sammlung Fellner befindet. Die Figuren des Bildes sind lebensgroß und die Behandlung einfach, breit und fest.

Die schlafenden Kinder.

Gemälde von Friedrich Amerling.

(In der Sammlung des Grafen von Beroldingen.)

[illegible] steht, schlummern ein Mädchen und [illegible] dunklere Carnation und der Schnitt der [illegible] an Kunstschätzen und Naturschönheiten so [illegible] Erdbeeren gesammelt, von denen noch [illegible] und sind dann in der Gluth der mittäglichen [illegible] zottiger Hund, ähnlich jener Race, die [illegible] gelangte, treulich Wache hält und mit [illegible] Genrebildern — Genrebildern — die hauptsächlich [illegible] ziehen, ohne in besondere Charakteristik einzu[illegible] ganz einfacher, der wohl außer obigen Worten [illegible] seine Einfachheit und durch die Theilnahme, [illegible] treuen Hunde nimmt, ein sehr angenehmes [illegible]

[illegible] anderen Malern eine Zeit hindurch das Streben, [illegible] vielen weiblichen Bildnisse beitrugen, die er [illegible] über den angenehmen Ton des Elfenbein hinausgehende [illegible] seiner Bilder mahnten damals an den Ausspruch [illegible] bessere Coloristen sein würden, wenn die weiße [illegible] Bilder hatten in den Fleischtheilen als höchstes Licht [illegible] der Färbung Abbruch gethan wurde. Bei den „schlafen[illegible] der Fall, denn es breitet sich über das ganze Bild ein milder, [illegible] der Gewandung fühlbarer, warmer Ton, der sich mit der Zeit, d. h. [illegible] „Zusammenwachsen“ der Farbe, noch auf sehr angenehme Weise erhöhen [illegible] Mädchens scheint jener Studienkopf eines [illegible] zu haben, welcher sich in der Sammlung [illegible] Die Figuren des Bildes sind lebensgroß und die Behandlung einfach, breit [illegible]



F. Amerling pinx. Gem. Gallerie Beroldingen. J. L. Appold sc.

Die schlafenden Kinder.

Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld.

Ludwig, geboren zu Leipzig 1789, und der berühmte Münchener Künstler Julius Schnorr, geb. den 11. October 1794, sind die Söhne des ehemaligen Directors der Kunstakademie zu Leipzig Veit Hanns Schnorr von Carolsfeld († 1841), der außer jenen beiden noch einen, leider zu früh verstorbenen Sohn Eduard († 1819) und eine Tochter Ottila, Gemahlin des Directors Blochmann zu Dresden, besaß, welche ebenfalls bedeutende Anlagen für die Malerei entwickelten.

Ludwig kam, nachdem er den Unterricht seines Vaters genossen hatte, im Jahre 1804 nach Wien, wo er an dem mit ungewöhnlicher Liebe zur Kunst begabten Herzog Albert von Sachsen-Teschen einen Gönner fand, durch dessen Unterstützung es ihm möglich gemacht wurde, an der Wiener Akademie fort zu studiren. Im Jahre 1811 kam auch Julius Schnorr nach Wien, wo sich auch bereits der zweite Bruder, Eduard, eingefunden hatte, der eine besondere Vorliebe für Landschaft und Architektur zeigte. Die Akademie zu Wien war unter Heinrich Füger, dem man bei vielen seiner Fehler weder ein geistiges Princip, noch eine dichterische Grundlage und eine kühne Technik abstreiten kann, zu einem ehrenvollen Ruf gelangt, aber mit seinem Tode verlor die Wiener Schule ihre Stütze und fing an, sich zu zersplittern. Das Französisch-Akademische der hier nachgeahmten David'schen Schule gewann die Oberhand, und man hatte vor lauter Griechen und Römern das Deutsche, vor lauter classischen Heroenthaten das eigene Vaterland, vor Jupiter und dem Olymp das Christenthum vergessen. Eine solche Abirrung mußte nothwendig eine Gegenwirkung hervorrufen, und wie Carstens und Wächter das Ihrige leisteten, so traten hier Overbeck, Schnorr, Scheffer und Andere auf, und leisteten dem Herkömmlichen und der Hartnäckigkeit und Unduldsamkeit, mit welcher man es aufrecht erhalten wollte, einen so unerschütterlichen Widerstand, daß Overbeck zuletzt von der Akademie ausgeschlossen ward. Allein diese strenge Maßregel hatte, anstatt den alten Dogmen ihre Geltung zu erhalten und die sogenannten „Altdeutschler" zu unterdrücken, die entgegengesetzte Folge, daß die Zahl der verachteten Deutschthümler sich immerfort zu mehren begann. Der Garten des Grafen von Karoly war

damals der Ort, wo sich die jungen Männer trafen, um sich über ihr Streben zu besprechen und zur Ausdauer anzuspornen.

Ludwig Schnorr hatte nach und nach eine eigene Richtung gewonnen; das Studium nach den Handzeichnungen in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht, die selbständige Betrachtung der Gallerie, das fleißige Lesen der Werke Goethe's, Schiller's, Tieck's u. A., die Bekanntschaft mit Friedrich v. Schlegel und anderen geistreichen Männern, weckten das in ihm schlummernde Gefühl für das Romantische, und so trat Ludwig, nachdem er 1816 „Undinens Trauung" nach Fouqué ausgestellt hatte, im Jahre 1819 mit einer bis dahin zu Wien noch nicht gesehenen Erscheinung, mit seinem ersten Bilde aus Goethe's „Faust," vor das Publicum, welches ihm die vollste Anerkennung schenkte. Das Bild ward 1821 von dem allerh. Hofe für die k. k. Gallerie angekauft. Daß der Künstler nach einem so lohnenden Erfolg den eingeschlagenen Pfad nicht mehr verließ, versteht sich von selbst, und so erschienen (1820) „Genoveva und Golo" nach Tieck's Drama, und „des ritterlichen Jägers Liebeslauschen", welche sich ebenfalls großen Beifalles erfreuten. Bald darauf erschien der „Erlkönig," und ein anderes, mehr heiteres Bild entwarf Schnorr nach Lichtenberg's Andeutung: „Ein sehr schönes Sujet für einen Maler wären einige kleine unschuldige Mädchen, die neugierig in einen Brunnen gucken, aus dem ihrer Meinung nach die Kinder geholt werden," — welches sodann von Rahl in Kupfer gestochen wurde. Von nun an finden wir aber Schnorr ein Bereich von Ideen betreten, welches sich einerseits auf katholische Mystik und anderseits auf den Mesmerismus ausdehnte. Es war, wie bekannt, in jener Epoche eine Art von Mode geworden, daß schöngeistige Protestanten zum Katholicismus übertraten; und so folgte auch Schnorr dem Beispiel seines Freundes F. Schlegel und änderte sein Glaubensbekenntniß, während er zugleich als Magnetiseur eine bedeutende Rolle spielte, indem ihn eine kranke Dame in Prag, in ihrem Somnambulismus, ohne ihn je gesehen zu haben, als den einzigen Mann bezeichnet haben soll, der sie zu heilen im Stande wäre. In jene Zeit fallen denn auch mehrere mystische Bilder, wie z. B. (1822) die heilige Cäcilia, wo nebst Blutstropfen, von denen Goldstrahlen ausgehen, auch die Töne, welche aus der Orgel kommen, durch bunte Farbenströme geheimnißvoll angedeutet wurden. Ebenso entstanden verschiedene Zeichnungen nach Clairvoyanten, vom Beginne des Schlafes bis zur höchsten Ekstase, welche Skizzen Schnorr aber nur Denjenigen zeigte, die seine Ansichten über den Mesmerismus theilten, oder sich so stellten, als ob sie daran glaubten. Im Jahre 1826 malte Schnorr ein Altarbild für die St. Michaelskirche zu Wien, 1828 ein Altarblatt für Tarnow und eine Madonna mit dem Kinde; 1830 ein Geschichtsbild, „die Vereinigung der Tiroler bei Mühlbachhausen", und zwei Altarblätter; 1831 Christus vor Kaiphas. 1832 reiste Schnorr nach Paris, stellte, wieder nach Wien gekommen, 1833 ein Bild „der letzte Mensch", nach Campbell, aus, und malte das Seitenstück zum Faust, „Gretchen im Kerker," welches 1834 vom allerh. Hofe angekauft wurde, dem ersten Bilde aber in Entwurf, Zeichnung und Färbung nicht ganz an die Seite zu stellen sein dürfte. Im Jahre 1839 fertigte Schnorr ein großes Wandgemälde im Refectorium der Mechitaristen zu Wien, Christus darstellend, wie er die 4000 Hungrigen mit sieben Broten und einigen Fischen sättigt; er wurde sodann von Sr. kais. Hoheit dem Erzherzog Johann nach dessen Lieblingsaufenthalte, dem Brandhof am Oststein, berufen, um dort sowohl für die Capelle als auch für die Wohngemächer Mehreres zu vollenden. Im Jahre 1841 erhielt er die Stelle eines zweiten, und nach dem Tode des Historienmalers Karl Ruß, die Stelle eines



F. Gauermann pinx.   k. k. Gallerie im Belvedere.   F. Zahn

Der verendete Hirsch.

Der verendende Hirsch.

Gemälde von Friedrich Gauermann.

(Im k. k. Belvedere.)

Der Maler führt uns hier in eine öde, düstere, abgelegene Gebirgsschlucht, in die sich wahrscheinlich auch der Jäger nur höchst selten verliert. Tief im Hintergrunde und in der Ferne wogen graue Nebel, aus denen nur die höchsten Felsenzinken einer Kalkalpe hervorragen. Im Mittelgrunde zeigt sich ein finsterer, starrer Fichtenwald, dessen Dunkel vielleicht selbst der hellste Schein der Mittagssonne nicht zu zerstreuen, dessen feuchten, von Moos und Farn durchschlungenen Grund selbst der heftigste Wind nicht ganz zu trocknen vermag. Vor dem Gestein, das diesen Wald begrenzt, liegt einer jener regungslosen, träumerischen Sümpfe, die man so oft auf bedeutenden Höhen antrifft und die gewöhnlich von keiner Quelle, sondern nur von dem Wasser genährt werden, welches bei Regen, Nebel und Thau allmälig durch das Moos herabsickert. Er ist mit Schilf besetzt und trägt einen modernden Baumstamm auf seinen trüben Fluthen.

Mehr gegen den Vorgrund erhebt sich ein steiler, grünlichgrauer halbverwitterter Kalkfels, in dessen tieferen Rissen eine Eiche wurzelt, deren sturmentblätterte Äste nackt und dürr in die Luft hinausragen. In dieser Schlucht — fern von wohnlichen Hütten und menschlicher Geselligkeit, — liegt ein stattlicher Hirsch an den Grund hingestreckt, der eben zum letztenmale athmet. Sein Kopf mit dem zwölfendigen Geweih liegt gerade vorgestreckt, sein Auge bricht, aus seinem Maule fließt Blut auf den Boden.

Ihn hat wohl die Hand eines ungeschickten Jägers verwundet, oder das Blei eines jener verwegenen Raubschützen getroffen, die sich in den Alpen nur zu häufig finden; und das arme Thier brach dann flüchtend durch den Wald, um zu dem Sumpf zu gelangen, der ihm Kühlung für seine brennende Wunde versprach, an dessen Rand es aber kraftlos zusammenstürzte.

Und kaum ist der edle Hirsch hingesunken, so kommen schon die fernwitternden Geier, die ihn aus ihrer luftigen Höhe schon auf der Flucht gesehen haben mochten, und fallen über ihn her. Der Eine ist früher gekommen und hat mit scharfem Schnabel schon eine Wunde in den Leib des

Verendenden gehackt. Er wird aber in seiner Arbeit gestört, indem der zweite Geier heranfliegt und er nicht Lust hat, das reichliche Mahl mit ihm zu theilen, weßhalb er ihm auch krächzend den Kopf entgegen reckt.

Das Bild, naturwahr bis zur kleinsten Kleinigkeit, bringt in jedem Beschauer einen ernsten aber anziehenden Eindruck hervor, denn es hat neben seiner Natürlichkeit auch einen dichterischen Grundgedanken, der sich bei Landschaftgemälden leider so selten vorfindet. Auch sehen wir hier die Thiere — sonst meist nur in bequemer Ruhe und in nichtssagenden Lagen gemalt — in einer Art von psychischer Bewegung und das Sterben des Hirsches contrastirt sehr gut mit der Gier und dem Neid der beiden Raubvögel, die, fast teuflisch, nicht einmal warten wollen, bis ihr Opfer erkaltet ist. In Beziehung auf Farbensatz gehört dieses Bild Gauermann's ebenfalls zu seinen besten, denn es hat den ruhigen, grauen Hauptton, der durch die Örtlichkeit und durch das Wogen der Nebel bedingt wird. Das Gemälde ist mit F. Gauermann und der Jahreszahl 1832 bezeichnet.

Es scheint ein Lieblingsbild Sr. Majestät des Kaisers zu sein, da es vor Kurzem auf allerhöchsten Befehl von dem k. k. Belvedere in die Säle der k. k. Hofburg übertragen wurde.

---

ersten Custos an der k. k. Gallerie im Belvedere, wo er bis zu seinem Tode, welcher am 31. April 1853 erfolgte, verblieb.

Von Schnorr's Werken befinden sich im k. k. Belvedere: Faust vor Mephistopheles, bezeichnet mit L. F. Schnorr de Carolsfeld; die Befreiung Gretchens, mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1833 bezeichnet, und die ebenfalls schon früher erwähnte Madonna, gleichfalls mit einem verschlungenen L. S. und der Jahreszahl 1828 versehen. Viele seiner übrigen Werke befinden sich in Privathänden. Für den Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen fertigte er mehrere Handzeichnungen, die in dessen Sammlung aufgenommen wurden.

Faust.

Gemalt von Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

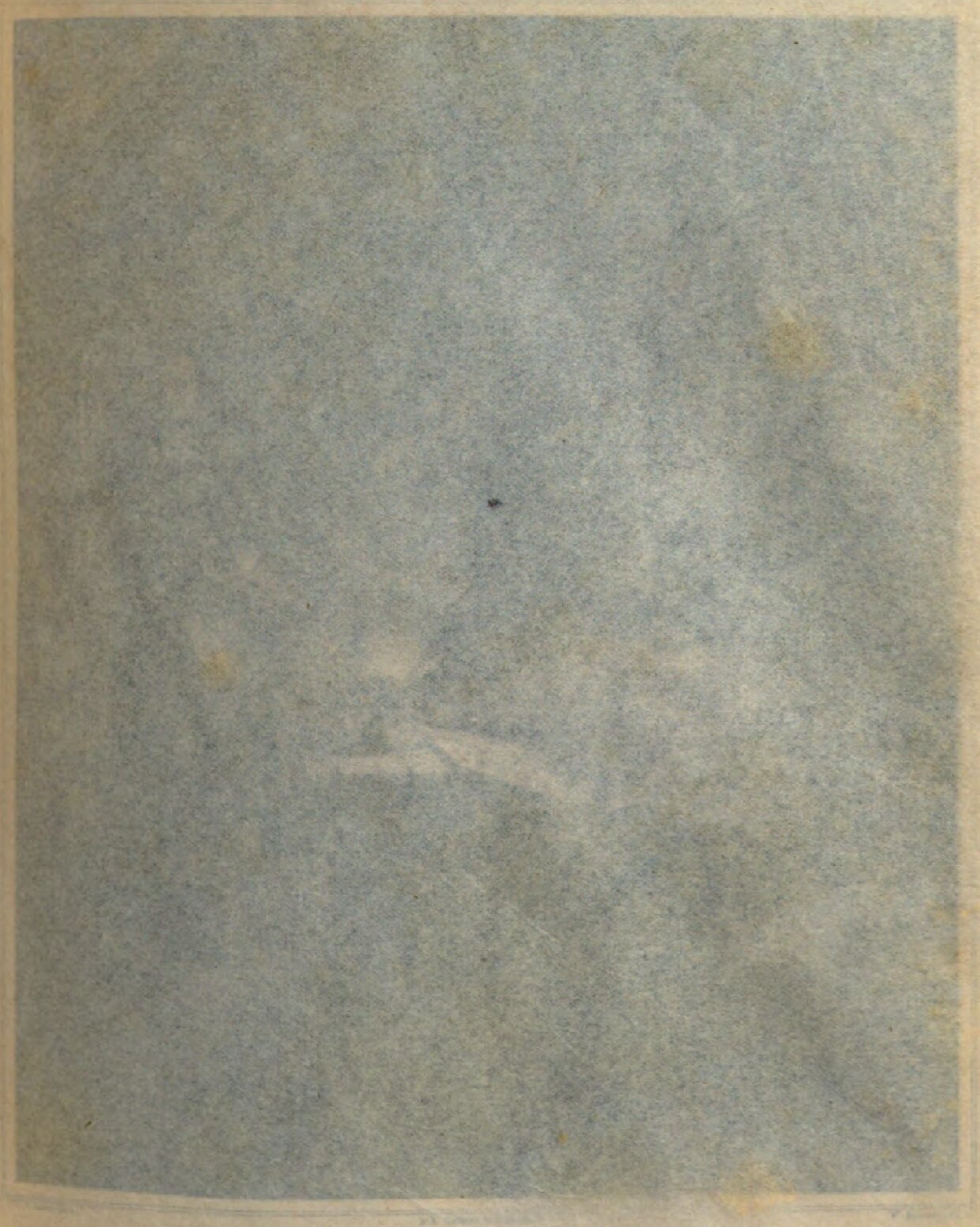
(Im k. k. Belvedere.)

„Das also ist des Pudels Kern?“ — ruft Faust, indem er zürnend die geballte Rechte auf den Schreibtisch stemmt, welcher sich mitten in einer alten, düstern, mit Spitzbogen überwölbten Halle befindet, in der eine Menge von Büchern und Schriften, allerlei chemisches und mystisches Geräthe, Todtenschädel, Globen u. s. w. theils aufgestellt sind, theils unordentlich umherliegen und meist nur spärlich von der Studirlampe des deutschen Doctors beleuchtet sind.

Und des Pudels Kern, Mephisto als fahrender Scholast, tritt hinter dem grünen Ofen hervor, während sich die Pudelhülle in Gestalt eines Dampfes oder Nebels gegen die halbgeöffnete Thüre hinauszieht. Dieser Mephisto ist der Glanzpunct des Bildes, und in der That ein Teufel, der es verdient, ein Teufel zu sein, denn während man bei anderen Darstellungen der Verdammten nur verzerrte Gesichter und Scheußlichkeiten erblickt, gewahrt man hier durch die halb lächelnde Physiognomie das schlaue, schlimme, tückische Innere, das Vergnügen am Verrath, den unheimlichen Humor und die vollendete Perfidie! Schnorr hat hier eine Art von Shakespear'schem Wurf gethan, denn so wie uns der abscheuliche Richard III. durch des Dichters meisterhafte Behandlung interessirt, so fesselt uns auch dieser Mephisto; Schnorr hat hier ein Antlitz geschaffen, welches vor ihm in der bildenden Kunst nicht zu finden ist. Selbst die Flamme der Studirlampe weicht vor dem Nahenden zurück, dessen Schlagschatten sich in Riesengröße an der Hinterwand darstellt. Am Fuße des Pultes steht ein Heptagon, auf dessen Spitzen elektrische Funken glühen, denen eine an Mephisto's Schuh befindliche Schlange mit einer Flamme entgegenzüngelt. Ebenso dient eine kleine Schlange als Nestel am Halskragen des Teufels, die ebenfalls eine kleine Flamme ausstößt. Auf dem Pulte steht eine kleine leuchtende Kugel auf einer Pyramide und im Vordergrunde liegen auf einem Schemel Zauber- und Beschwörungsbücher mit wunderlich erfundenen magischen Charakteren.

Das ganze große — 9 Fuß, 8 Zoll hohe und 7 Fuß, 10 Zoll breite — Gemälde ist mit dem ausdauerndsten Fleiß und mit wahrhaft deutscher Liebe vollendet, denn trotz der vielen dunklen Stellen, welche durch die Lampenbeleuchtung bedingt werden, und die wohl die meisten Maler nur zu flüchtigen Andeutungen der Gegenstände benutzt haben würden, ist Alles bis in die feinsten Einzelheiten sorgsam ausgearbeitet.

Die Skizze zu diesem Bilde, mit einigen geringen Abweichungen, besitzt Fürst Metternich. Hofrath Gehler in Leipzig hat eine ausgeführte Zeichnung davon, und Graf Hugo von Salm zu Raitz eine ebenfalls mit dem äußersten Fleiße vollendete Copie des Gemäldes im Kleinen.



Faust

Faust.

[illegible] Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

(Im k. k. Belvedere.)

„Das [illegible] ist des Pudels Kern?" — ruft Faust, indem er zürnend die geballte Rechte auf [illegible], welcher sich mitten in einer alten, düstern, mit Spitzbogen überwölbten [illegible], [illegible] eine Menge von Büchern und Schriften, allerlei chemisches und mystisches [illegible], [illegible]schädel, Globen u. s. w. theils aufgestellt sind, theils unordentlich umherliegen und [illegible] von der Studirlampe des deutschen Doctors beleuchtet sind.

[illegible] des Pudels Kern, Mephisto als fahrender Scholast, tritt hinter dem grünen Ofen hervor, während sich die Pudelhülle in Gestalt eines Dampfes oder Nebels gegen die halbgeöffnete Thüre [illegible]. Dieser Mephisto ist der Glanzpunct des Bildes, und in der That ein Teufel, der es verdient, ein Teufel zu sein, denn während man bei anderen Darstellungen der Verdammten nur verzerrte Gesichter und [illegible]lichkeiten erblickt, gewahrt man hier durch die halb lächelnde Physiognomie das [illegible], [illegible], [illegible] Innere, das Vergnügen am Verrath, den unheimlichen [illegible] Profile! Schnorr hat hier eine Art von Shakespear'schem Wurf [illegible] [illegible] Richard III. durch des Dichters meisterhafte Behandlung [illegible] Mephisto; Schnorr hat hier ein Antlitz geschaffen, welches vor ihm [illegible] nicht zu finden ist. Selbst die Flamme der Studirlampe [illegible] dessen Schlagschatten sich in Riesengröße an der Hinterwand [illegible] steht ein Heptagon, auf dessen Spitzen elektrische Funken glühen, [illegible] befindliche Schlange mit einer Flamme entgegenzüngelt. Ebenso [illegible] am Halskragen des Teufels, die ebenfalls eine kleine Flamme [illegible] kleine leuchtende Kugel auf einer Pyramide und im Vordergrunde [illegible] Zauber- und Beschwörungsbücher mit wunderlich erfundenen [illegible].

[illegible] Fuß, 8 Zoll hohe und 7 Fuß, 10 Zoll breite — Gemälde ist mit [illegible] mit wahrhaft deutscher Liebe vollendet, denn trotz der vielen dunklen [illegible], welche [illegible] Lampenbeleuchtung bedingt werden, und die wohl die meisten Maler nur [illegible]ungen der Gegenstände benutzt haben würden, ist Alles bis in die feinsten [illegible] ausgearbeitet.

[illegible] diesem Bilde, mit einigen geringen Abweichungen, besitzt Fürst Metternich. [illegible] Leipzig hat eine ausgeführte Zeichnung davon, und Graf Hugo von Salm [illegible] mit dem äußersten Fleiße vollendete Copie des Gemäldes im Kleinen.



pinx. k. k. Gallerie im Belvedere W. Brennhauser sc.

Faust

Die Sammlung Arthaber.

Die Gemälde-Sammlung des Kunstfreundes und Kaufmannes Rudolph Edlen von Arthaber gehört zu denen, welche ausschließlich der neueren Kunst huldigen, und die den Spruch vor Augen haben, daß „der Lebende das Recht habe!" — So manche der zu Wien befindlichen Sammlungen von Bildern jetzt lebender Meister entstand so ziemlich im Stillen, während sich die des Herrn v. Arthaber gewissermaßen auf öffentlichem Wege entwickelte, indem viele Gemälde von Wiener Malern schon auf den Kunstausstellungen als Eigenthum dieses Kunstfreundes erschienen und mehrere davon durch den Stich, als Kunstvereinsblätter, so zu sagen ein Gemeingut des kunstliebenden Publicums wurden. Wir treffen daher in den drei Sälen dieser Sammlung unter beiläufig 120, zuweilen ziemlich großen Gemälden über fünfzig, die wir mit Vergnügen als alte Bekannte aus den früheren Ausstellungen begrüßen, während die übrigen Bilder sämmtlich berühmten Meistern des Auslandes angehören.

Von den einheimischen Künstlern sind besonders vertreten:

Fried. Amerling mit neun Bildern. — Jos. Danhauser mit sieben Bildern, unter denen sich „der Prasser" und die „Klostersuppe" auszeichnen. — Peter Fendi mit vier Bildern. — J. Fischbach mit fünf. — Jos. Führich mit zwei. — Fried. Gauermann mit zwölf Bildern. Es finden sich ferner schöne Gemälde von Th. Ender, Hansch, van Haanen, Hayez, Kupelwieser, Marcò, Raffalt, Ruben, Scheffer und Waldmüller.

Von ausländischen Namen treffen wir unter andern A. Achenbach, Adam, Bayer, Brackelaar, Bürkel, Gudin, C. Hasenpflug, P. Heß, Hübner, de Keyzer, Koeckkoeck,*) Lessing, Leys, Maes, Rottmann, Schelfhout, Verboekhoven, Verschuur, Vernet, Willems und Wilkie.

Die Sammlung Arthaber gewinnt also dadurch ganz besonders, daß man durch sie in den Stand gesetzt wird, die ausländische Kunst mit der einheimischen zu vergleichen und die Richtung der Österreichischen Schule zu ermitteln, die, wenn sie auch im Auslande weniger bekannt sein

---

*) Sprich: Kukkuk. — Maes, sprich: Mahs. — Schelfhout, sprich: Skelfhaut. — Verboekhoven, sprich: Verbukhofen. — Verschuur, sprich: Versküür.

sollte, als sie es verdient, ganz sicher ihren ehrenvollen Platz einnimmt, und wie man wohl mit Recht sagen kann, bis heute noch im Steigen ist, da sie sich nun überdies mehr und mehr der poetischen Seite der Malerei zuzuwenden scheint.

Herr v. Arthaber hat aber, nächst dem, daß er durch eigenes Beispiel zum Ankaufe moderner Bilder aufmunterte, und daher ein regeres Leben unter die Künstler brachte, auch noch sehr thätig bei den Wiener Kunstvereinen mitgewirkt, und das kunstliebende Publicum der Kaiserstadt scheint es vorzüglich ihm danken zu sollen, daß in der jetzigen fortwährenden Ausstellung des neuen Vereines Werke der vorzüglichsten ausländischen Meister zur Ansicht gebracht werden, die man früher nur aus Kupferstichen oder Steinzeichnungen kennen lernen konnte.

Nicaise de Keyzer.

Wenn auch die Kunstrichtungen in den mannigfach aufeinander folgenden Zeiträumen noch so verschieden sein mögen, so bleibt sich doch Eins fast unter allen Verhältnissen gleich, nämlich der Umstand, daß die Kunsttalente nur äußerst selten aus den höchsten Kreisen der Gesellschaft herab — sondern größtentheils aus den unteren Schichten hinauf zu dem gebildeten Publicum steigen. So war auch der jetzige Director der Kunstakademie zu Antwerpen, Nicaise de Keyzer — gleich dem Giotto — ein Hirtenknabe, so hatte auch er von Hause aus keine Gelegenheit, sich geistig zu bilden, aber auch bei ihm war der Drang, sich in Formen auszusprechen, so mächtig und wirksam, daß er — geboren zu Santvliet 1813 — schon in seinem vierzehnten Jahre (1827) an einem Antwerpener Bürger einen Bewunderer und freundlichen Gönner fand, der ihm Gelegenheit verschaffte, die Herde des Dorfes zu verlassen, und in der Stadt die akademischen Studien zu beginnen.

Hier war er nun außerordentlich fleißig, und brachte es bei seinem wirklich nicht gewöhnlichen Talente dahin, schon nach sieben Jahren (1834) mit einem Gemälde von dreißig Fuß Länge und 22 Fuß Höhe aufzutreten, welches für die katholische Kirche zu Manchester bestimmt war, die „Schädelstätte" vorstellte, eine große Menge von 10 bis 11 Fuß hohen Figuren zeigte, und sowohl durch seinen räumlichen Umfang, als durch die beinahe blendende Pracht der Farbe bedeutendes Aufsehen erregte.

Im nächsten Jahre malte de Keyzer den h. Dominicus, der von der h. Maria den Rosenkranz empfängt, und 1836 wieder ein großes Bild, die Vernichtung des französischen Heeres bei Kortryck (1302) durch die Niederländer, welches sowohl durch die patriotische Wahl des Stoffes, als durch Anordnung und begeisterte Ausführung ganz ungewöhnlichen Beifall erregte, der besonders durch die Hauptgruppe hervorgerufen wurde, in welcher man den Anführer der Franzosen, den Grafen von Artois erblickt, der, von einem Laienbruder getroffen, vom Pferde stürzt und von einem Fleischer aus Brügge mit der Axt getödtet wird. Andere bekannte Gemälde von de Keyzer sind: Karl V. in Nachdenken versunken; der Alterthümler nach Walter Scott u. s. f. Der Künstler lebte bis zum Jahre 1852 im Haag, und befand sich an der Spitze der Gegner des damaligen Directors der Akademie, Baron von Wappers, an dessen Seite auch der als Schriftsteller höchst ehrenvoll bekannte Greffier der Akademie, Hendrick Conscience stand. Baron von Wappers,

der Sohn eines Schuhmachers (oder Tischlers?), der sich gleichfalls durch seine Talente eine ehrenvolle Bahn brach, vertrat nämlich zu Antwerpen die vlamische Richtung, während de Keyzer, unterstützt von Kaufleuten u. A., die holländische Partei aufrecht hielt, und zwar mit so viel Nachdruck, daß Baron Wappers es zuletzt für klüger hielt, sich nicht weiter diesen Reibungen hinzugeben, sondern bei dem König um seine Entlassung zu bitten, die er erst nach wiederholten Anfragen erhielt, worauf de Keyzer an seine Stelle rückte.



Columbus

[illegible] (oder Tischlers?), der sich gleichfalls durch seine Talente eine ehren- [illegible] zu Antwerpen die vlamische Richtung, während de Keyzer, [illegible] die holländische Partei aufrecht hielt, und zwar mit so viel Nach- [illegible] für klüger hielt, sich nicht weiter diesen Reibungen hinzu- [illegible] seine Entlassung zu bitten, die er erst nach wiederholten Anfragen [illegible] Stelle rückte.



N. de Keyser pinx. Gem. Gallerie Arthaber. E. Schuler sc.

Columbus.

Columbus.

Gemälde von Nicaise de Keyzer.

(In der Sammlung Arthaber.)

Christoval Colon — gewöhnlich Columbus genannt — war einer von jenen Menschen, in denen ein ganz bestimmter und daher auch unwiderstehlicher Trieb vorwaltet, dem sie unter allen Bedingungen gehorchen müssen und sollten sie darüber zu Grunde gehen. Er konnte es sich, vielleicht durch alte Autoren, vielleicht durch noch ältere vom Norden herabkommende Ueberlieferungen aufmerksam gemacht, nicht denken, daß auf der östlichen Hälfte der Erdkugel so große Massen Landes seien, ohne daß ihnen durch Landmassen auf der westlichen Halbkugel das Gleichgewicht gehalten werde. Er faßte daher den Gedanken, daß jenseit des Weltmeeres Land sein müsse, und ließ trotz allen Zurückweisungen, trotz aller Verhöhnung und allem Spott nicht nach, bis ihm endlich Isabella und Fernando auf sein rastloses Ansuchen drei elende Fahrzeuge bewilligten, mit denen er sich unter dem Mißtrauen aller seiner Untergebenen hinauswagte auf den mächtigen, bisher nicht durchfurchten Ocean, wo er nach manchem Kampf und vieler Mühsal zuletzt doch seine „Träume" verwirklicht sah.

„Un uom della *Liguria* avrà ardimento
All' incognito corso esporsi in prima;
Nè il minaccevol fremito del vento,
Nè l'inospito mar, nè 'l dubbio clima,
Nè s' altro di periglio o di spavento
Più grave e formidabile or si stima,
Faran che 'l generoso entro a i divieti
D'Abila angusti l'alta mente acchieti."

singt der begeisterte Tasso (Canto XV. Stanza 31) von ihm, während ihn sein Zeitgenosse Juan Barros in seinem Geschichtswerke von 1552, als einen „homem fallador, e glorioso em mostrar suas habilidades, e mais fantastico" u. s. w. bezeichnet. Der Unglaube ist der finstere Bekämpfer aller größeren neuen Entdeckungen und macht seinen rostigen Schild, sein schartenreiches Schwert so lange geltend, bis er von der Last seiner eigenen Waffen zerdrückt wird. Als William Harvay den Kreislauf des Blutes entdeckte, eine Wahrheit, von der jetzt jeder Schulknabe überzeugt ist,

ging es ihm wo möglich noch schlimmer, als es Columbus erging, denn er wurde geradezu für einen Schurken, für einen schamlosen, niederträchtigen Betrüger erklärt.

Dieser Gegensatz einer inneren, die Wahrheit um jeden Preis suchenden Triebkraft zu der theils schläfrigen Bequemlichkeit, die am Alten haftet, oder zu dem Haß gegen alles Neue, der sich in dem Augenblick entflammt, in dem irgend Jemand anders zu denken wagt, bewog den Künstler, das vorliegende Bild zu malen. Eine Episode aus dem Leben des kühnen Seefahrers sollte den Beschauer des Bildes daran erinnern, daß sich große Geister sehr oft in dem bewußten „Land der Hinkenden" befinden, wo Jeder, der nicht mithinkt, sondern mit beiden Füßen fest auftritt, für einen Thoren gehalten wird. Columbus hatte nämlich unter andern auch zu Barcellona mit Feuer von seinem Vorhaben gesprochen, den „Osten durch den Westen zu suchen," und, da er kein Schulgelehrter war, und keine der damaligen physikalischen und naturhistorischen Kenntnisse besaß, nicht nur den heftigsten Widerspruch gefunden, sondern alle Gemüther der hierüber Aburtheilenden so sehr in Aufregung gebracht, daß man ihn geradezu als Narren erklärte und ihn aus der Stadt verbannte. — Columbus geht, auf seinen Sohn Fernando gestützt, der später viel an seines Vaters Seite war und über ihn schrieb, aus den Thoren der Stadt. Finsterer Ernst, Entrüstung und das Niederhalten der eigenen Aufregung zeigt sich auf dem Antlitze des Vertriebenen, während der Knabe, offener in seinen Aeußerungen, mit eben so viel Trotz als Grimm auf den Pöbel sieht, der — was weiß sich der Pöbel nicht alles zum Feste zu machen! — mit Hohnlächeln nach dem wahnwitzigen Genueser sieht.

Das Bild — lebensgroße Figuren — ist breit gemalt und frisch von Farbe, und um so interessanter, als sich zu Wien von de Keyzer nur noch ein Gemälde mit kleinen Figuren „der Giaur," (nach dem gleichnamigen Gedichte Lord Byron's) und zwar ebenfalls in der Sammlung Arthaber befindet.

Peter Paul Rubens.*)

Es gibt eine Art Menschen, bei welchen Alles, was sie beginnen, eine gewisse Weihe bekommt, bei denen es so zu sagen immer Sonntag ist, bei denen sich Alles in einem pomphafteren Lichte zeigt, als bei Anderen. Dies ist auch bei Rubens, und zwar in einem eben nicht häufig erreichten Maße der Fall, ja er ist in seiner Ueberfülle, in seiner strotzenden Kraft fast zu gewaltig, fast überschwenglich geworden, so daß Heine in der That nicht ganz Unrecht hat, wenn er in seinen „Reisebildern“ sagt, daß man sich bei Rubens fürchten müsse, seine Gestalten vor Uebergesundheit zerplatzen zu sehen!

Rafael und Bonarotti, Rembrandt und Rubens sind die vier Gewaltigen, die über alle anderen Maler weit emporragen. Rafael, der reine, fast möchte man sagen, heilige Dichter der edelsten Formen, der jungfräulichsten Sinnigkeit; Michelangelo, der himmelstürmende Titan, der alles Herkömmliche verwirft, dem nichts gilt, als das ungeschminkte Nackte; Rembrandt mit seinen zwar unschönen Gestalten, aber mit der tiefliegenden Empfindung und dem unnennbaren Zauber seiner Farbe, zeigen in ihren verschiedenen Richtungen einen solchen Reichthum von Ideen, und verbreiten sich so weit über das reiche Feld der Kunst, daß man kaum glauben sollte, daß noch ein Vierter neben ihnen Raum finden könne. Aber dieser Vierte ist Rubens, der zwar nie so zart und mild wie der Urbiner, nie so wild und zurückstoßend war

*) Die Deutschen geben sich alle erdenkliche Mühe, die fremden Namen richtig auszusprechen, es ist daher um so mehr zu verwundern, daß sie, noch überdies bei so nahe verwandten Sprachen, wie die vlamische und holländische, dies oft außer Acht lassen, und den Meistern der niederländischen Schule nicht das gleiche Recht, wie den Franzosen und Italienern angedeihen lassen. So hören wir immer »Rubens« anstatt des richtig ausgesprochenen »Rübens,« — »Ruisdaël,« anstatt des holländischen »Reußdaal,« — »Wynants,« anstatt »Weinants,« — »Tenié,« anstatt »Teniers,« — »Ruisch,« anstatt »Reusch,« —»van den Broëck,« für »v. d. Bruck,«—»Backhuisen,« für »Backheusen,«—»Kupp,« für »Keup,« u. s. w. schonungslos aussprechen.

wie Bonarotti, der nie so tief in die magische Dämmerung der Farbe tauchte, wie der antikenhassende Rembrandt, der aber, was Lebendigkeit und Fülle der Einbildungskraft und die Leichtigkeit und Sicherheit in der Führung des Pinsels betrifft, vielleicht alle Drei überflügelt.

Das alte Cöln hat die Ehre, sich die Vaterstadt dieses größten aller niederländischen Maler zu nennen, der also seiner Geburt nach ein Deutscher war. Lange stritt sich Antwerpen mit Cöln um diesen Ruhm, aber nach mannigfachen Kämpfen behielt letztere Stadt den Sieg, denn außer gleichzeitigen Schriftstellern, welche erzählen, daß Rubens zu Cöln in der Sternengasse, in dem Stammhause des Grafen Gronsfeldt geboren wurde, schreibt selbst Rubens in seinem Briefe an den Maler Gelborp (vom 25. Juli 1637) daß er für Cöln — für welche Stadt er eben die Marter des h. Petrus malte — eine besondere Vorliebe hege, da er in derselben bis zu seinem zehnten Jahre erzogen worden sei. Der Vater des Meisters, Johann Rubens, war Doctor der Rechte und Schöppe zu Antwerpen; als aber die Unruhen und religiösen Streitigkeiten losbrachen, mochte er nicht länger dort verweilen, sondern gab seine Stelle auf, und zog 1568 mit seiner Gemalin Maria Pypelinks nach Cöln. Hier beschenkte ihn die aus einer angesehenen Familie stammende Maria, am Feste der beiden Apostel (1574) mit einem Knaben, der zur Erinnerung an den Tag seiner Geburt die Namen Peter und Paul erhielt. Der Vater verließ Cöln nicht wieder. Er starb 1587, und die Witwe, nicht länger an Cöln gefesselt, kehrte mit ihren sieben Kindern wieder nach ihrer Heimat zurück, wo sie es dahin brachte, daß Peter Paul von der Gräfin Lalaing als Page angenommen wurde. Allein der müßige Dienst sagte ihm so wenig zu, daß er bald wieder in das Haus der Mutter zurückkam, und sie — die ihn für die Rechtslehre bestimmt hatte — dringend bat, ihn doch Maler werden zu lassen, was sie auch endlich bewilligte, worauf er zuerst zu Th. Verhaegt, dann zu van Cort und zuletzt zu dem hochgeachteten Otto van Veen in die Schule kam.

Im Jahre 1600 (am 9. Mai) zog Rubens, noch nicht dreiundzwanzig Jahre alt, nach Italien. Er war dazu vorbereitet, wie das gewiß nur bei sehr wenigen Kunstjüngern der Fall ist, denn er sprach und schrieb Latein, kannte die Classiker und hatte alle höheren Hilfsfächer der bildenden Kunst auf das Fleißigste durchgemacht. Und wenn er nun auch zu Venedig und Mantua mit der größten Emsigkeit studirte, so schien es ihm doch bestimmt beschieden zu sein, stets mit Vornehmen in Berührung zu kommen, um fast unwillkürlich zum Weltmann gebildet zu werden, denn auch hier, zu Mantua, ernannte ihn Herzog Vincenzo Gonzaga zu seinem Hofjunker und sandte ihn fünf Jahre später mit einem Geschenke, einem prachtvollen Staatswagen und sechs ausgezeichneten Pferden, an den Hof von Madrid, wo der junge, schöne, feingebildete und liebenswürdige Rubens so viel Beifall fand, daß er unter andern auch das Bildniß Philipp III. malen mußte. Nach der Rückkehr von dieser ehrenvollen Sendung begab sich Rubens wieder nach Rom, wo er schon früher kurze Zeit verweilt hatte, und jetzt (1607) seinen Bruder Philipp antraf, mit dem er ein Werk über die Alterthümer der Siebenhügel-Stadt herausgab. Von da zog er nach Genua, wo er mehrere Altarblätter malte und, da er auch ein tüchtiger Architect war, ein Werk über die Paläste Genua's verfaßte. — Im Herbste 1608 erhielt er die Nachricht von dem herannahenden Tode seiner Mutter. Er reiste sogleich ab, fand aber bereits ihr Grab, und war so von Schmerz ergriffen, daß er volle vier Monate in der Abtei S. Michel in völliger Abgeschiedenheit zubrachte und nur im Malen und Lesen Zerstreuung finden konnte.

Nach dieser Zeit der Wehmuth wollte er sich wieder nach Mantua begeben, allein Erzherzog Albert ersuchte ihn so dringend, in den Niederlanden zu bleiben, daß er nicht widerstehen konnte, und nachdem er zum Hofmaler ernannt war, seinen festen Wohnsitz zu Antwerpen nahm, wo er sich in einem Garten eine eigene Rotunde mit reinem Oberlichte erbaute. Im Jahre 1609 führte er Elisabeth Brant als Gattin in sein Haus, die ihm nach fünf Jahren einen Sohn gebar, der vom Herzog Albert zur Taufe gehalten wurde. In dieser Zeit entstand das liebliche Bild — jetzt zu München — in welchem er sich selbst mit seiner jungen Gattin in einer Geisblattlaube malte, das noch wenig oder fast nichts von seiner späteren energischen Malweise zeigt, die nun unter dem Namen der „Rubens'schen" einen so bestimmten Klang hat. Ein Rechtsstreit, den er damals mit der Antwerpener Schützengesellschaft wegen einer Baustelle führte, gab Anlaß zu einem seiner vorzüglichsten Gemälde, nämlich zur Kreuzabnahme in der Kathedrale von Antwerpen, die er, um den Streit auszugleichen, für die Summe von 6000 Livers (Quittung von 1621) malte. Die dummen Schützen waren aber damit nicht zufrieden, weil sie sich einen großen Christoph in den Kopf gesetzt hatten, der auf jenem Bilde nur als Träger des h. Leichnams dargestellt war. Rubens, darüber aufgebracht, malte nun auf die Außenseite der Kirche einen ungeheuren Christophoros, setzte aber zur Erinnerung an die Blindheit dieser Schützen eine Nachteule daneben.

Maria von Medizis hatte indessen von dem immer schneller wachsenden Ruhm des Meisters gehört, und wünschte, daß er ihren Palast Luxembourg durch Werke seines Pinsels ausschmücke. Sie berief ihn daher (1620) nach Paris und bestellte 21 Gemälde, welche die merkwürdigsten Begebenheiten ihres Lebens darstellen sollten. Rubens machte die Skizzen, und ließ die großen Bilder dann von seinen Schülern malen, indem er gewöhnlich nur die letzte Hand an dieselben legte. So eifrig er auch war, den Auftrag zu vollenden, so mißlich stand es um die Bezahlung, so daß er für die zweite Bestellung von Gemälden aus dem Leben Heinrich IV. sehr wenig Lust zeigte. Während Rubens rastlos arbeitete, war er auch ein eifriger Liebhaber von Kunstwerken, und seine erste Sammlung von antiken Büsten u. s. w. war so bedeutend, daß ihm der Herzog von Buckingham die damals sehr bedeutende Summe von 100,000 Gulden dafür bezahlte, die er sogleich wieder zu neuen Ankäufen verwendete. Indem sich Rubens nun immer mehr von Glück und Ruhm begünstigt sah, fühlte er das Leid und die Wirren, die damals auf seinem Vaterlande lasteten, nur um so schmerzlicher und tiefer, denn die Niederlande lagen im Kampfe mit ihren spanischen Oberherren und die durch Alba's Macht nicht unterdrückten Religionsstreitigkeiten hatten das Unheil nur vermehrt. Offenherzig und warm sprach sich der edle Künstler vor der Infantin und dem Erzherzoge über die traurige Lage der Dinge aus und hatte dabei so genau die rechte Weise getroffen, daß sich die Infantin (1628) entschloß, den Maler als Gesandten nach Spanien zu senden, damit er dem König Philipp IV. dringende Vorstellungen über die Gedrücktheit des Volkes und die zunehmende Geldnoth machen möge, und denselben bewege, auf mildernde Maßregeln einzugehen. Rubens gewann die Gunst des Königs und des damals sehr wichtigen Duca d'Olivarez, und man überhäufte ihn mit Gnaden, machte ihn sogar zum Secretär des geheimen Rathes, ließ ihn für die Infantin Isabella die ganze königliche Familie und den König — ein Reiterbild — malen, konnte ihm aber, selbst zur Deckung seiner Reisekosten nichts geben, als — eine Anweisung auf die niederländischen Cassen! —

Als er wieder in seiner Heimat war (1629), fand er Alles noch schlimmer, noch bedrohlicher als vorher, da England und Spanien auf dem Kriegsfuß standen, und nun war es König Philipp IV. selbst, welcher der Infantin den Auftrag gab, Rubens nach England zu senden, um König Karl I. zu einem Frieden geneigt zu machen. Karl war ein großer Freund der bildenden Künste, und hatte selbst eine bedeutende Sammlung von Gemälden, und so mußte denn die hohe Künstlerschaft und die persönliche Liebenswürdigkeit des Gesandten sehr bald einen höchst günstigen Eindruck hervorbringen. König Karl beschenkte Rubens mit einem kostbaren Degen, ernannte ihn (1630) zum Ritter, und ließ ihm, als die Unterhandlungen so weit gediehen waren, daß der Friede von dem Hofe zu Madrid unterzeichnet werden konnte, ein reiches Silbergeschirr und eine goldene Kette mit dem Bildnisse des Königs überreichen. Auch während seines Aufenthaltes zu London hatte Rubens viel gemalt — besonders im großen Saal zu White-Hall, wo er so colossale Figuren anbrachte, daß jeder der Genien schon 9 Fuß mißt — aber auch hier stand es mit der Bezahlung nicht zum Besten und er erhielt erst spät die für jene Deckengemälde bestimmte Summe von 3000 Pfund. Als er mit den Friedensdocumenten nach Madrid kam, wurde er für seine ausgezeichneten diplomatischen Dienste glänzend belohnt und kehrte hochgeehrt nach Brüssel zurück, wo er von der Infantin Isabella auch noch ferner zu wichtigen Verhandlungen und Geschäften gezogen wurde.

Daß ein so ungewöhnlich thätiger und begünstigter Künstler auch seine Neider und Anfeinder hatte, braucht wohl nicht erwähnt zu werden, doch Rubens stand in jeder Beziehung viel zu hoch, um sie irgendwie beachten zu müssen.

Rubens erste Frau war 1628 gestorben. Er vermählte sich nach der Heimkehr von seiner Friedensgesandtschaft zum zweitenmale (1630) mit der schönen, sechzehnjährigen Helena Forman, die er in der Folge so häufig als Modell benutzte. Die Zahl seiner Aufträge mehrte sich nun aber auch so sehr, daß er nur selten ein Bild mit eigener Hand vollenden konnte, und meist nur die Skizzen malte, die dann seine Schüler ausführten. So malten Ant. v. Dyck, Theodor v. Thulden, Abr. Diepenbeck, Soutmann, van Hoeck u. A. das Figürliche, van Uden und Wildens das Landschaftliche, Snyers und Fyt die Thiere u. s. w., und nur auf diese Weise konnte die gewaltige Masse von oft wirklich riesigen Bildern entstehen, die wir in allen Sammlungen der Welt verbreitet finden, die sich aber für den Kenner doch auf den ersten Blick von jenen Gemälden unterscheiden, welche Rubens ganz allein entwarf und vollendete, denn nur diese haben den wahren, einheitlichen Guß, die glänzende Helle und die volle Frische der Farbe, welche ihm so eigenthümlich ist. Rubens lebte späterhin nur seiner Kunst, indem er bald in der Stadt, bald auf seinem Landsitze „Steen" wohnte; aber seit 1635 hatte er mehrfache Gichtanfälle, die ihn doch einigermaßen verstimmten. Er malte von da an nur Staffeleibilder oder, zur Erholung, Landschaften und suchte sein Leiden durch Unterhaltung mit gelehrten Männern zu zerstreuen. Sein stattliches Haus stand Jedem offen, besonders den Künstlern, zu denen er sich, so selten er auch Besuche machte, freudig begab, wenn sie ihn geladen hatten, eines ihrer Werke zu besehen. In seiner Herzensgüte wußte er auch an jedem Bilde etwas Gutes zu finden, und es konnte ihn — eine nicht allzuhäufige Erscheinung bei Künstlern! — — nichts mehr vergnügen, als wenn ihm Gelegenheit wurde, die Verdienste eines andern Meisters in ein recht glänzendes Licht zu stellen. Eines seiner letzten Werke war die Kreuzigung des h. Petrus, welches von dem

reichen Jabach für die Peterskirche zu Cöln bestellt wurde, und woran er mit vieler Liebe malte, da ihm, wie er selbst sagte, die Stellung des h. Petrus, der, den Kopf nach unten, gekreuzigt ward, Gelegenheit gab, etwas Außerordentliches zu leisten. Indessen nahmen seine Gichtleiden mehr und mehr zu; 1638 lag er so schwer darnieder, daß man ihn schon allgemein für gestorben ausgab. Aber er erholte sich wieder und lebte bis zum 30. Mai 1640, wo er in seinem 64. Jahre von seinen Leiden erlöst wurde. Wie bei dem Leichenbegängnisse Rafael's, war auch bei dem Begräbnisse des Malerfürsten der niederländischen Schule Alles in Trauer und vor seinem Sarge wurde — um den Verstorbenen als den König der Maler zu bezeichnen — eine goldene Krone getragen!

Er sprach und schrieb nebst dem schon erwähnten Lateinischen und seiner Muttersprache, Französisch und Italienisch, hatte auf seinen Reisen gewiß auch Spanisch und Englisch gelernt und hinterließ, trotzdem, daß ihm manche seiner größeren Arbeiten nur nach langem Röthigen bezahlt wurden, ein sehr bedeutendes Vermögen, wie sich auch die Summe, die man von seinem Nachlasse einlöste, auf 1,010,000 Gulden belief. Daß nach einem so berühmten Meister sehr viel gestochen wurde, versteht sich von selbst, auch sind sieben Blätter bekannt, welche er eigenhändig radirte.

Von P. P. Rubens befinden sich folgende Werke in den öffentlichen Sammlungen Wiens.

Im k. k. Belvedere:

Ein todter Christus, von seinen Angehörigen betrauert, bezeichnet mit P. P. RVBENS-F. 1614 (kleines 1′ 3″ hohes Bild).

Der h. Ignatius heilt die Besessenen. Eine wahrhaft Shakespear'sche Composition mit überlebensgroßen Figuren. (17′ hoch.)

Die Zusammenkunft Jacobs und Esau's (kleines Bild).

Verkündigung Maria's. Für die Jesuiten zu Antwerpen gemalt, lebensgroße Figuren.

Vier Kinder, welche mit einem Lamme spielen, lebensgroß, ein Gegenstand der öfter (beiläufig fünfmal) von Rubens gemalt wurde.

Maria unter einem Apfelbaum. Die h. Elisabeth führt den kl. Johannes herbei, daneben St. Joseph und St. Zacharias. Figuren über Lebensgröße.

Der h. Franz Xavier predigt in Indien. Von gleicher Größe wie der obgemeldete St. Ignatius.

Bild mit zwei Seitenflügeln. Die h. Jungfrau überreicht dem h. Ildefons ein Meßkleid. Im rechten Flügel kniet Erzherzog Albrecht, Generalstatthalter der Niederlande, neben ihm steht sein Namenspatron der h. Albrecht, Cardinal. Im linken Flügel kniet des Erzherzogs Gemahlin, Clara Isabella Eugenia. Neben ihr ist die h. Clara. Dieses ganz von Rubens Hand gefertigte Bild malte er 1605 im Auftrage des genannten Erzherzogs für die Chiesa nuova zu Rom. Ganze, stark lebensgroße Figuren.

Maria's Himmelfahrt. Auf Holz, mit stark lebensgroßen Figuren. Dieses Gemälde mußte, als die Franzosen 1809 nach Wien kamen und die ganze k. k. Gallerie auf drei Schiffen nach Ungarn geflüchtet wurde, in der Eile in drei Stücke zersägt werden, da sonst dessen Fortschaffung unmöglich gewesen wäre.

Der Leichnam Christi. Maria zieht ihm einen Dorn aus dem Haupte. Halbe Figuren in Lebensgröße, ganz von Rubens eigener Hand gemalt.

Kopf des heiligen Andreas, lebensgroß, sehr breit und impastirt.

Der h. Ambrosius verweigert dem Kaiser Theodosius den Eingang in die Kirche zu Mailand. Herrliches Bild. Ganze Figuren, über Lebensgröße. Die Skizze dieses oben abgerundeten Bildes war in der churpfälzischen Sammlung.

St. Hieronymus in Cardinalskleidung. Lebensgroßes Brustbild, sehr leicht gemalt, so daß man in der Nähe fast keine Umrisse wahrnimmt, aber voll Gluth der Farbe.

Der heil. Pipin mit seiner Tochter, der h. Bega. Halbe Figuren in Lebensgröße.

Drei schlafende Nymphen werden von einem Schäfer betrachtet. Ganze, lebensgroße Figuren.

Einer Schlafenden wird von einem alten Mann die Decke abgezogen. Zu ihren Häupten sitzt eine Teufelsfratze, die ihr das Kopfkissen wegziehen will. Kleine Figuren.

Das Fest der Venus auf der Insel Cythera. Halblebensgroße ganze Figuren.

Ein triumphirender Sieger, neben ihm Bellona und Victoria. Kleine Figuren.

Die phrygische Überschwemmung, große Landschaft mit Jupiter, Mercur und Philemon und Baucis als Staffage.

Landschaft mit einem alten Schlosse. Im Vordergrunde unterhalten sich Damen und Herren mit Tanz und Musik.

Anna Maria von Österreich, Gemahlin Ludwig XIII. Brustbild.

Lebensgroßes Portrait der französischen Prinzessin Elisabeth, erster Gemahlin Philipp des III. von Spanien. Brustbild, lebensgroß.

Rubens selbst, mit schwarzem Mantel und Hut. Bezeichnet P. P. RUBENS.

Portrait der Helene Formann (Forment), des Rubens zweite Frau, stehend, lebensgroße ganze Figur, nackt, nur mit einem übergeworfenen dunklen Pelz, weshalb das Bild den Beinamen „la pelisse“ bekam.

Die Geliebte des Tiziano, nach dem Originalgemälde dieses Meisters, das sich in der Dresdener Gallerie befindet. Lebensgroß.

Ein alter Mann im Profil. Brustbild.

Meleager und Atalante erlegen den calydonischen Eber. Ganze, lebensgroße Figuren.

Die Allianz des Königs Ferdinand von Ungarn mit Karl Ferdinand, Infant von Spanien im Jahre 1634, mit allegorischen Nebenfiguren. Ganze Figuren über Lebensgröße.

Die vier Welttheile, durch vier Flußgötter und Najaden dargestellt. Danubius mit dem Ruder, Nil mit einer Vase und einer Mohrin, der Maranhon mit einer Kokosnuß und der Ganges gleichfalls mit einer Vase. Im Vordergrund eine außerordentlich schön gemalte Tigerin, die ihre Jungen gegen ein Krokodill vertheidigt. Stark lebensgroße, ganze Figuren.

Skizze des großen Bildes der Predigt des h. Franz Xavier.

Skizze zu der Teufelaustreibung.

Kopf eines Leviten.

Brustbild eines Mannes mit grauem Haar und Bart. Mit Halskrause und Pelzrock.

Brustbild eines schwarzhaarigen Mannes mit braunem Bart.

Die reuige Magdalena neben Martha. Ganze, lebensgroße Figuren.

Portrait des Erzherzog Ferdinand, Königs von Ungarn (später Kaiser Ferdinand III.). Ganze Figur, über Lebensgröße.

Portrait des Infanten Karl Ferdinand von Spanien in voller Rüstung. Ganze Figur, über Lebensgröße.

Portrait Kaiser Maximilian I. in Rüstung und Waffenrock. Kniestück, stark lebensgroß.

Brustbild eines bejahrten Mannes mit einer Halskrause.

Brustbild eines Mannes mit einer Glatze. (Profil.)

Portrait Herzog Philipp des Guten von Burgund, in Rüstung. Halbe Figur über Lebensgröße.

Brustbild eines nackten Kindes mit einem Epheukranze.

Aus der Schule Rubens:

Landschaft mit einem Regenbogen. Im Vordergrunde Hirten und Herden.

Brustbild der Maria von Medicis.

Die Tafel des Königs Ahasverus. Aufschrift: Lib. Esther c. 7.

Nach Rubens:

Eine Eberjagd (kleines Bild).

In der Gallerie Liechtenstein:

Sieben Bilder mit stark lebensgroßen Figuren, aus der Geschichte des Decius Mus.

1. Decius beredet die Centurionen zum Angriff gegen die Samniten.
2. Das Aruspicium.
3. Die Weihung durch den Pontifex.
4. Decius besteigt sein Schlachtroß.
5. Decius wird in der Schlacht verwundet.
6. Decius' Leiche auf dem Katafalk.
7. Roma triumphans.

Die Himmelfahrt Maria's. Altar-Gemälde mit lebensgroßen Figuren. Es befand sich ursprünglich zu Feldsberg, wurde von den Schweden geraubt und später um 15,000 Gulden wieder eingelöst.

Die beiden Söhne des Rubens (s. w. u.)

Erichthonius mit den Schlangenfüßen schlüpft aus dem Korbe, welchen die drei Töchter des Kekrops (Aglauros, Herse und Pandrosa) bewachen sollten. Das Bild ist 1614 gemalt. Die Skizze davon war noch 1774 in der Schorel'schen Sammlung.

Perseus und Andromeda. — Zweifelhaft ob von der Hand des Rubens oder von einem seiner besseren Schüler. Das Originalgemälde ist wahrscheinlich jenes zu Blenheim in der Gallerie Marlborough. Auch in Spanien, dann in der Sammlung des Grafen von Brühl, im Museum zu Berlin und zu Valenciennes findet sich dieser Gegenstand unter dem Namen Rubens. —

Silen, betrunken, von Satyren und Weibern begleitet.

Cassandra, im Tempel der Minerva opfernd.

Eine Frau (nackte Rückenfigur), deren blondes Haar von einer Negerin gekämmt wird; Ein Amor hält ihr den Spiegel vor. Das Bild ist der vielen Zeichenfehler zufolge offenbar eine Schülerarbeit, obwohl sogar Nagler in seinem Lexikon (Band 13, Seite 599) meint, daß es die Helene Forman vorstelle.

Die Köpfe des Tiber und der Agrippina im Profil.

Kopf einer jungen Frau.

Kopf eines Mädchens.

Bildniß eines Mannes, neben welchem ein Stuhl steht, lebensgroßes Kniestück.

Kopf des h. Paulus.

Kopf des Zeus mit dem Blitz in der Hand.

Das Portrait Van Dycks.

Ein aufwärtssehender Kopf.

Skizzen: Der Sturz des Phaeton. — Jupiter im Olymp. — Allegorie. — Eine zweite Allegorie. — Weinende Frau neben einem Todten. — Grablegung Christi. — Löwenjagd. — H. Maria, h. Anna, h. Joachim und Engel. — Eine zweite Löwenjagd. — Eine Eberjagd.

In der Gallerie Esterhazy:

Mucius Scaevola vor Porsenna. Das Bild befand sich früher in der Sammlung des Fürst Kaunitz-Rietberg.

Die h. Maria mit dem Kinde, welchem ein Engel Trauben bietet.

Mercur trägt die Hebe in den Olymp.

Drei lebensgroße Engel in einer Wolke.

Die Seelen der Verdammten werden in die Hölle gestürzt (kleines Bild).

Aurora auf dem Wagen. Deckenstück.

Bruststück eines Gerüsteten.

Portrait des Erzherzog Ferdinand, Statthalters der Niederlande.

Maria mit dem Kinde (kleines Bild).

Himmelfahrt Maria's (kleines Bild).

Landschaft mit der Taufe Christi.

Alle Grade der kirchlichen Hierarchie. Kleine Skizze. An der Rückseite des Kartons eine andere Skizze von Engeln.

Bruststück eines Mannes im rothen Mantel.

In der k. k. akademischen Gallerie:

Die drei Grazien, fast halb lebensgroß. Die Blumen von van Uden(?).

Boreas entführt die Orythia, lebensgroße Figuren.

Portrait Kaiser Max I., stark lebensgroß, sitzend (früher in der Gallerie Kaunitz).

Portrait Kaiser Rudolph I.(?), stark lebensgroß, sitzend.

Landschaft mit Kühen.

Eine Tigerin mit ihren Jungen.

Mariä Himmelfahrt.

Beschneidung Christi.

Skizzen: Ein Garten. — Herkules und Jole. — Ein Satyr. — Apollo. — Ein Tanz. — Urtheil des Paris. — Seelen im Fegefeuer. — Die eherne Schlange. — St. Marcus. — Franz de Paula. — Geburt Christi. — Der englische Gruß. — Die h. Cäcilia. — Mehre Plafondskizzen und eine grau in grau gemalte Skizze. Auch sind mehre, aber ziemlich unbedeutende Schulbilder vorhanden.

In der Gallerie Schönborn:

Neptun und Thetis.

In der Gallerie Harrach:

Die Fußwaschung. Die Figuren beiläufig ein Drittel lebensgroß. Das Bild ist sehr fleißig vollendet und vollkommen wohl erhalten.

Ein Mädchen mit blondem, aufgelöstem Haar.

Mohrenköpfe. Eine sehr interessante kleine Studie.

In der Gallerie Czernin:

Die Erscheinung der Engel am Grabe Christi. Ganze, fast halblebensgroße Figuren.

Ein männliches Portrait.

Ein weibliches Portrait.

Die Söhne des Rubens.

Gemälde von P. P. Rubens.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Dieses Bild ist auf Holz und mit einer ausgezeichneten Meisterschaft gemalt; jeder Pinselzug ist vollkommen sicher, die Zeichnung naturwahr, die Tinten sind klar und saftig und der Generalton hat eine Wärme und Tiefe, die sich bei längerer Betrachtung des Bildes immer zu mehren scheinen. Man sieht hier, daß es der Vater war, der seine beiden Kinder — seine Lieblinge malte. Der ältere Sohn von 14—15 Jahren steht, mit seinem Hut und dem schwarzen Edelmannsmantel, schon ganz stattlich da, während der kleinere, der ungefähr sieben bis acht Jahre zählen mag, mit einem Vogel spielt, der an eine Schnur gebunden, fortflattern will.

Der ältere der beiden Knaben ist der Sohn von P. P. Rubens erster Frau, Maria Brant; er wurde 1614 geboren, und dem Erzherzog Albert, der ihn zur Taufe hielt, zu Ehren, Albert genannt. Rubens liebte ihn mit wahrhaft väterlichen Gefühlen und vertraute den Knaben, als er nach Madrid reiste, seinem Freunde, dem Syndicus von Antwerpen, Gevaerts, an. Als Rubens den Frieden zwischen England und Spanien glücklich hergestellt hatte, wurde unter den Gunstbezeigungen, die man dem Künstler und Diplomaten von Seite des spanischen Hofes gewährte, auch diese mit einbegriffen, daß Albert zum beständigen Secretär des geheimen Consejo ernannt wurde. Der Jüngling war sehr fleißig und erwarb sich bald eine ungewöhnliche Gelehrsamkeit.

Von dem kleineren Knaben, einem Sohne der zweiten Frau des Rubens (Helena Forman), hat uns die Geschichte nichts aufbewahrt, und eben so wenig von seiner Tochter. Die noch immer reizende Helena heirathete nach Rubens Tod den spanisch-flandrischen Staatsrath Freiherrn von Brigeich, und so mögen die jüngeren Kinder des großen Meisters in eine Sphäre gekommen sein, in welcher sie zwar das angenehmste Leben genossen, aber vielleicht auch jeder geistigen Wirksamkeit entrissen wurden.



P. Rubens pinx. Gem. Gallerie Liechtenstein

Die Söhne des Rubens

Die Söhne des Rubens.

Gemälde von P. P. Rubens.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Dieses Bild ist auf Holz und mit einer ausgezeichneten Meisterschaft gemalt; jeder Pinselzug ist vollkommen sicher, die Zeichnung naturwahr, die Tinten sind klar und saftig und der Generalton hat eine Wärme und Tiefe, die sich bei längerer Betrachtung des Bildes immer zu mehren scheinen. Man sieht hier, daß es der Vater war, der seine beiden Kinder — seine Lieblinge malte. Der ältere Sohn von 14—15 Jahren steht, mit seinem Hut und dem schwarzen Edelmannsmantel, schon ganz stattlich da, während der kleinere, der ungefähr sieben bis acht Jahre zählen mag, mit einem Vogel spielt, der an eine Schnur gebunden, fortflattern will.

Der ältere der beiden Knaben ist der Sohn von P. P. Rubens erster Frau, Maria Brant; er wurde 1614 geboren, und dem Erzherzog Albert, der ihn zur Taufe hielt, zu Ehren, Albert genannt. Rubens hegte für ihn wahrhaft väterlichen Gefühlen und vertraute den Knaben, als er nach Madrid ging, seinem Freunde, dem Syndicus von Antwerpen, Gevaerts, an. Als Rubens den Frieden zwischen England und Spanien glücklich hergestellt hatte, wurde unter den Gunstbezeigungen, die man dem Künstler und Diplomaten von Seite des spanischen Hofes gewährte, auch diese mit einbegriffen, daß Albert zum beständigen Secretär des geheimen Consejo ernannt wurde. Der Jüngling war sehr fleißig und erwarb sich bald eine ungewöhnliche Gelehrsamkeit.

Von dem kleineren Knaben, einem Sohne der zweiten Frau des Rubens (Helena Forman), hat uns die Geschichte nichts aufbewahrt, und eben so wenig von seiner Tochter. Die noch immer reizende Helena heirathete nach Rubens Tod den spanisch-flandrischen Staatsrath Freiherrn von Bergeick, und so mögen die jüngeren Kinder des großen Meisters in eine Sphäre gekommen sein, in welcher sie zwar das angenehmste Leben genossen, aber vielleicht auch jeder höheren Wirksamkeit entrissen wurden.



P.P. Rubens pinx. Gem. Gallerie Liechtenstein. E. Dertinger sc.

Die Söhne des Rubens.

Friedrich Gauermann.

Friedrich Gauermann ist einer der nicht sehr zahlreichen österreichischen Maler, die mit der Landschaft zugleich die Figuren- und Thiermalerei zu verbinden wissen. Er wurde im Jahre 1807 zu Miesenbach, einem Dörfchen in der Nähe des von den Wienern viel besuchten Ortes Gutenstein geboren und stammt aus schwäbischer Familie, denn sein Vater, Jakob, war zu Osterdigen in Württemberg heimisch und zog, als er sein Steinmetzhandwerk mit der Landschaftmalerei vertauschte, nach Wien, wo schon so viele seiner Landsleute ihr Glück gemacht hatten. Auch Jakob Gauermann erfreute sich eines günstigen Erfolges seiner Umsiedlung, denn der ehemalige Steinmetzgeselle war schon nach wenigen Jahren fähig, sich ein Gütchen in dem genannten Miesenbach zu kaufen, wo sein Sohn Friedrich das Licht der Welt erblickte und somit schon in der frühesten Jugend die unmittelbaren Eindrücke der Natur empfing, die sich für seine spätere Laufbahn so ungewöhnlich günstig erwiesen. Als er herangewachsen war, mußte er die Landschaftschule der Wiener Akademie besuchen. Er schien sich hier nicht ganz behaglich zu fühlen und zeigte anfangs eher eine Abneigung als eine besondere Liebe für die Kunst; indessen machten sein leider zu früh verstorbener Bruder und andere junge Leute so rasche Fortschritte, daß der Wetteifer Friedrichs erregt wurde und er nun mit einemmale alle seine Segel so straff anzog wie möglich.

Er fand aber auch ergiebigen, das heißt ausgeruhten Boden vor sich, denn die Landschaftmalerei war seit Ruysdael, Wynants und Everdingen fast in ganz Europa in einen tiefen Winterschlaf versunken. Der von Goethe so gelobte Ph. Hakert war der Erste, der sich in Italien wieder zur Natur wandte, während zu Wien noch die Manieristen die Oberhand hatten, deren höchster poetischer Schwung auf bröckeliges Mauerwerk, Lehmgründe und verfallene Praterhütten hinausging.

Mit dem Beginne des 19. Jahrhunderts traten aber auch unter den Österreichern allmälig Neuerer auf. In diese eisbrechende Frühlingsepoche fiel die Jugend Friedrich Gauermann's; er hatte das Glück einen Weg zu betreten, der schon von tüchtigen Männern angebahnt war und brauchte nichts mehr von enen Verfolgungen, von jenen üblen Nachreden zu fürchten, mit welchen Jeder, der zuerst eine neue Ansicht vertritt, von den Gewohnheitsmännern überschüttet wird. Dazu kam noch, daß Friedrich während seines Aufenthalts zu Miesenbach eine Menge von frischen landschaftlichen Eindrücken gesammelt hatte, die allen Denen, welche in der Stadt studirten, fremd

zu bleiben pflegten, und so sah man ihn auf der permanenten Ausstellung der damaligen akademischen Kunsthandlung sehr bald mit einem kleinen Bilde — eine Kuh mit Schafen — auftreten, welches alsogleich für 100 Gulden, einen zu jener Zeit für einen Anfänger nicht unbedeutenden Preis, angekauft wurde.

Dieser rasche Erfolg war von großem Einfluß auf Friedrich's weiteres Streben, und bald sah man neue Bilder entstehen, die sich durch größere Räumlichkeit, größere Mannigfaltigkeit und immer gediegeneren Vortrag auszeichneten und stets ihre Liebhaber fanden. Gab Gauermann anfangs nur Bilder aus seinem heimatlichen Thal, so begann er nun auch die Höhen zu besteigen, und von da an erschienen seine Bilder aus den Alpen und dem Leben der Älpler, welche in den Wiener Kunstausstellungen stets das Interesse aller Beschauer rege zu erhalten wußten, und zugleich den Wunsch erweckten, das hier so glücklich Dargestellte auch in der Natur zu schauen, so daß es für die feinere Welt zu einer Art von Nothwendigkeit wurde, einige Monate in früher ganz unbeachteten Gebirgen zu leben.

Was bei Gauermann besonders erwähnenswerth scheint, ist Das, daß er nie eine eigentliche Veduta malte, sondern daß er stets von einem malerischen Grundgedanken ausging und einen Gesammteindruck von Landschaft, Menschen und Thier darzustellen strebte, worin gewiß eine der Hauptursachen liegt, durch welche seine Bilder so großen Anklang fanden.

Von Gauermann's Gemälden findet sich zu Wien eine sehr bedeutende Anzahl; sie werden nicht nur in Sammlungen angetroffen, sondern auch bei Personen gefunden, welche nur wenige, oft auch nur einzelne Bilder ankaufen.

Im k. k. Belvedere sind von Gauermann's Hand:

Geier bei einem verendenden Hirsch (s. d. Folge). — Ein Bauer, der neben dem Pflug bei seinem Mädchen ausruht. Aufschrift: F. Gauermann 1829. — Ein Ackersmann. Ebenfalls mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1834. — Die Einschiffung bei der Heimkehr von der Alpe. Bezeichnet mit F. G. 1839.

Fürst Esterhazy besitzt ebenfalls einen „verendenden Hirsch", der von den Jägern gefunden wird.

In der Sammlung Arthaber:

Eine Schmiede. — Ein Schimmel in freier Gegend. — Ein Schafstall. — Füchse vor ihrem Bau.—Ein Mädchen hütet einen Stier und zwei Schafe. — Eine Fuchsfamilie. — Die Ernte. — Das Abendgebet einer wandernden Bauernfamilie. — Sennhütte an einem Alpenhang. — Wölfe überfallen einen Eber. — Ein ackernder Bauer. — Die Heimkehr im Sturm. (Der Stich desselben von Joh. Passini wurde 1840 zum Wiener Kunstvereinsblatt gewählt).

In der Sammlung des Grafen von Beroldingen: Ein Brunnen mit trinkenden Menschen und Thieren.

In der Sammlung Fellner: Ein Schafstall.

In der Sammlung Heintl: Drei kleinere Gemälde u. s. f.

Annibale Carracci.

Die große Zeit des Rafael, des Bonarotti, des da Vinci war vorüber und die Kunst in dem kurzen Zeitraum von kaum fünfundzwanzig Jahren, so tief von ihrer Höhe herabgestiegen, daß sich nichts Anderes voraussehen ließ, als ihr gänzlicher Verfall.

Der echte Lebensfunke, der in jenen großen Meistern geglüht hatte, war verglommen, das Urwüchsige ausgestorben, alle Kraft verweichlicht durch eine die Natur vergessende Idealistik und eine flaue, wässerige Manier.

Da faßte ein kühner Mann den Entschluß, die hinsterbende Kunst Italiens zu retten, und die Leiche wieder zu beleben. Dieser Mann war Lodovico Carracci. Freilich konnte er nicht, wie Prometheus, die Flamme unmittelbar vom Himmel holen, aber kluge und sorgfältige Ueberlegung gab ihm den Gedanken ein, daß sich auf künstlichem Wege Das noch halten ließe, was auf natürlichem sich nicht mehr halten lassen wollte; und so wurde er der Stifter der eklektischen — auswählenden — Schule, der Vorläufer der Akademiker, der Gründer der Akademieen.

Die eklektische Schule bekam ihren Namen daher, daß Lodovico den Grundsatz aufstellte, man müsse, weil von verschiedenen Meistern nur in verschiedenen Zweigen das Vortrefflichste geleistet worden, dieses Alles zusammenfassen und z. B. von Rafael die Zeichnung, von Tiziano die Färbung, von Correggio das Helldunkel ꝛc. annehmen, und diese Vorzüge in den eigenen Werken vereint hervortreten lassen.

In der nebeligen Zeit eines Prospero Fontana, Cesi, Calvart u. s. w. konnte ein so kräftiger Grundsatz seine Wirkung nicht verfehlen, er machte die Kunstjünger staunen, und sie beeilten sich, zu einem Meister in die Schule zu gehen, der mit einem Male das Geheimniß gefunden zu haben schien, wie man ein großer Maler werden könne. Auf diese Weise entstanden zum erstenmale Akademieen in dem neueren Sinne des Wortes.

Lodovico, der Sohn eines Fleischers und seine beiden Vettern Annibale und Agostino, die Söhne eines Schneiders, begannen also zu Bologna das schwierige Werk der Wiederbelebung, und Talent, Ausdauer und Glück machten dies kraftvolle Künstlerkleeblatt bald in ganz Italien berühmt, und zwar um so mehr, als es sich in kurzer Frist rühmen konnte, Schüler wie Guido, Albani, Domenichino, Spada, Tiarini und noch Andere herangebildet zu haben.

Wenn nun aber auch das Wirken der drei Carracci nach außen hin ein Einheitliches war, so zeigte sich doch nach innen nicht die gleiche Eintracht, denn ihre Charaktere waren zu verschieden, und besonders war es der stürmische, lebhafte Annibale — geboren zu Bologna 1560, gestorben zu Rom 1609 — der zu manchen Streitigkeiten Veranlassung gab.

Man sollte es kaum glauben, daß Jemand, der durch Herbeiziehung aller möglicher Mittel das beste zu leisten beabsichtigt, gerade nach einer Seite einen Widerwillen gegen einen der vorzüglichsten Behelfe zeigen könne, und doch war dies bei Annibale der Fall, denn er haßte alles Wissen, haßte die Gelehrten, und fand nur Erholung in dem Umgange mit Leuten, die geringere Kenntnisse besaßen, als er selbst, ja seine Abneigung gegen die Männer der Wissenschaft ging so weit, daß er sie in einer Weise verhöhnte, die ihn endlich nöthigte, aus Bologna zu entfliehen und sich 1580, in seinem zwanzigsten Jahre, nach Parma zu begeben.

In Parma copirte er, dem eklektischen Grundsatz zufolge, nach Correggio, und blieb dort drei Jahre. Dann zog er nach Venedig, um sich die Färbung Tiziano's eigen zu machen und die Klarheit und Farbenpracht des Paolo Veronese zu studiren. Er glaubte nun noch seinen Geschmack und seine Zeichnung durch das Betrachten der Antike verbessern zu müssen, und begab sich daher nach erwünschter Einladung von Seite des Cardinals Farnese, nach Rom, wo er zugleich den Werken Rafael's und Bonarotti's die größte Aufmerksamkeit widmete.

Aber je mehr er sich auf Form verlegte, desto weniger glückte ihm wieder die Färbung, indessen gewann er dadurch den Ruhm, der beste Zeichner der drei Carracci zu sein, welcher Ruf selbst auf seine Schüler überging.

Annibale ist groß in seinen Entwürfen, groß in seinen Formen, correct in der Gewandung, fest im Vortrag; aber seine Werke haben bei alledem nicht jenes Gepräge von Geisteshoheit, das sich in den Bildern eines Rafael oder Michel Angelo findet, und dennoch behauptete Nicolas Poussin, daß Annibale nach Rafael der größte Meister sei, und Mengs räumte ihm sogar einen Thron neben den drei Heroen Rafael Santi, Bonarotti und da Vinci ein. Aber wenn dies auch Uebertreibungen waren, so bleibt Annibale doch stets ein hoch hervorragender Künstler, der die Malerei, wie ein aus Quadern gebauter Damm, vor der Verfluthung schützte. Er wär es auch, der es wieder einführte, daß man die Färbung nach der Natur studirte und nicht nach anderen Meistern, und kann mit Tiziano als der Stifter der italienischen Landschaftmalerei genannt werden, die dann so häufig von den Niederländern nachgeahmt wurde.

Er faßte überhaupt sehr leicht auf, wie schon aus der Anecdote erhellt, die man sich aus seinen Jugendjahren erzählt. Annibale's Vater reiste nämlich von Cremona, wo er Alles verkauft hatte, nach Bologna, um sich hier neuerdings niederzulassen. Annibale begleitete ihn. Auf dem Wege wurden sie von Banditen überfallen und ihrer ganzen Habe beraubt. Der Vater zeigte das unangenehme Abenteuer an, konnte aber keine Vermuthung angeben, wer jene Diebe gewesen seien. Da nahm der junge Annibale eine Kohle aus der Gluth-Pfanne und zeichnete die Angesichter der Räuber mit solcher Sicherheit und Wahrheit an die Wand, daß sie der Richter sogleich erkannte und vorfordern ließ, worauf Vater Carracci fast all sein Eigenthum zurückerhielt.

Annibale's Abneigung gegen alles Wissenschaftliche — er benutzte die Gelehrten nur, wenn er irgend einer Angabe zu seinen Bildern bedurfte — übte auch einen nachtheiligen Einfluß

auf seinen Bruder Agostino aus, denn diesen verletzten die Spötteleien Annibale's dergestalt, daß er beinahe verzagt wurde, und die Palette mit dem Grabstichel vertauschen wollte. So hatte z. B. Agostino, der sehr unterrichtet und zugleich Dichter war, in der neuen Akademie die Mythologie, die Zergliederungskunde u. Anderes vorzutragen; und da er nun einst die Geschichte des Laokoon mit ungewöhnlichem Feuer schilderte, zeichnete Annibale, um seinen wissenschaftlichen Bruder zu demüthigen, die Laokoonsgruppe aus dem Gedächtniß an die Wand, indem er beim Weggehen stolz hinwarf:

„Dichter malen nur mit Worten, ein Maler aber mit Pinsel und Farbe!"

Ebenso fand der zartere Agostino Vergnügen an anständigen Kleidern und an dem Umgang mit vornehmen Leuten. Annibale hingegen legte weder einen Werth auf schöne Gewänder, noch, wie schon erwähnt, auf höhergestellte Gesellschaft. Er malte daher den Vater Carracci, wie er eine Nadel einfädelte, und die Mutter, wie sie mit der Scheere ein Stück Tuch zuschnitt, und sandte dieses Bild an Agostino, um diesen dadurch an ihre beiderseitige niedere Herkunft zu erinnern. Solche Züge machten es natürlicher Weise unmöglich, daß die Brüder ohne Verdruß zusammen leben konnten. Sie waren daher nur dann einig, wenn sie in verschiedenen Städten lebten.

Aber auch Annibale sollte zuletzt erfahren, wie bitter der Spott, wie herb die Unterdrückung sei. Er malte nämlich in dem Palazzo Farnese zu Rom große Fresken, an denen er mit so ungewöhnlicher Sorgfalt arbeitete, daß er manchesmal schon ganz fertige Stellen wieder wegschlagen ließ, wenn sie ihm nicht vollkommen gefielen. Allein der Cardinal Odoardo Farnese war ein absonderlicher Mann, und Juan de Castro, sein Günstling, wußte es durch Ränke und Sticheleien dahin zu bringen, daß dem Annibale für eine Arbeit von acht Jahren nicht mehr, als elende fünfhundert Scudi bezahlt wurden, während man Tausende an höchst mittelmäßige Maler vergeudete.

Dies ging dem stolzen Annibale tief zu Gemüth, er sah sich gekränkt, erniedrigt und entehrt, und warf in seinem Zorn all sein Malgeräth weit von sich weg. Seine Gesundheit, die durch einen zu lebhaften Umgang mit dem schönen Geschlecht ohnedies nicht allzufest war, bekam durch jene Quälereien einen so bedeutenden Stoß, daß man ihm rieth, die mildere Luft Neapels aufzusuchen. Was hier jedoch die Luft gutgemacht hätte, verdarb die neapolitanische Malerbande — welche auch Domenichino zur Verzweiflung brachte — und als nun Annibale, empört über die schlechten Streiche dieser Zunft, in der größten Hitze nach Rom zurückkehrte, überfiel ihn, wahrscheinlich in den pontinischen Sümpfen, ein Gallenfieber, an welchem er bald hernach seinen Geist aufgab. Der ehrwürdige Prälat Agucchi, der ihm stets die nöthigen wissenschaftlichen Andeutungen zu seinen Bildern mitgetheilt hatte, — drückte dem Unglücklichen die Augen zu.

Da Annibale sehr viel al Fresko malte, sind seine Oelbilder nicht allzu zahlreich. Zu Wien befinden sich:

Im k. k. Belvedere:

Christus und die Samariterin (s. d. Folge).

Der todte Mittler im Schooße der h. Maria.

Die Grablegung Christi.

Der h. Franz, in Verzückung in den Armen eines Engels liegend (sämmtlich kleine Bilder).

Venus und Adonis, in stark lebensgroßen, ganzen Figuren.

Der Prophet Isaias, Copie nach Rafael's überlebensgroßem Originale in St. Agostino zu Rom.

Aus der Schule Annibale's: Eine h. Familie.

In der Gallerie Liechtenstein:
Samson und der Löwe.
Eine Madonna. (?)
Eine große Madonna, oval.
Diana, halbe Figur.

In der Gallerie Esterhazy:
Ein todter Christus im Schooße seiner Mutter.
Die Communion des h. Hieronymus (Skizze).

In der Gallerie Czernin:
Ein Bauernaufruhr.

Venus und Adonis, in stark lebensgroßen, ganzen Figuren.

Der Prophet Isaias, Copie nach Rafael's überlebensgroßem Originale in St. Agostino zu Rom.

Aus der Schule [illegible]: Eine h. Familie.

In der Gallerie [illegible]:
Simson und [illegible]
Eine Madonna [illegible]
Eine große [illegible]
Diana, [illegible]

In der Gallerie Esterhazy:
Ein todter Christus im Schooße seiner Mutter.
Die Communion des h. Hieronymus (Skizze).

In der Gallerie Czernin:
Ein Bauernaufruhr.



A. Caracci pinx.   k. k. Gallerie im Belvedere   C. Strunz sc.

Christus und die Samaritanerin.

Die Samariterin am Brunnen.

Gemälde von Annibale Carracci.

(Im k. k. Belvedere.)

Das Gemälde hat ein eigenthümliches, stark in die Länge gezogenes Format, entweder weil es für eine gewisse Stelle bestimmt war, oder weil Carracci die Landschaft liebte, und hier zeigen wollte, daß er sie auch zu malen verstände. Das Bild zerfällt somit gewissermaßen in einen mittleren oder Haupttheil, der auch recht gut für sich allein bestehen könnte, und in zwei landschaftliche Seitentheile, deren linker eine bergige Ferne mit einem Fluß und Gebüschen, deren rechter aber ein castellähnliches Gebäude mit mehren Hütten, (die Stadt Sichor) und einen Weg zeigt, auf dem sich sieben Wanderer bewegen.

Im Mitteltheile sitzt der Heiland auf einem Felsen, dicht am Jacob's-Brunnen, auf dessen Rand sich sein linker Arm stützt. Sein Kopf ist so hinüber gewendet, daß er im Profile erscheint, und die Bewegung der Hände zeigt deutlich, daß der Herr eben im Begriffe ist, dem Weibe aus Samaria etwas klar zu machen. Die Samariterin mit dem Wassergefäß steht an der anderen Seite des Brunnens und horcht mit Bescheidenheit und Demuth auf die Lehren des Meisters.

Das Bild hat eine helle, klare, fast an ein Freskogemälde erinnernde Farbe, obwohl es mit ziemlichem Impasto gemalt ist. Die Gewandungen sind gut angeordnet, und das Unterkleid Christi zeichnet sich durch ein ungewöhnlich bleiches Roth aus. Das Kleid der Samariterin ist weiß und durch eine hochrothe Binde geschürzt, ihr Mantel gelb.

Die Gallerie des Grafen von Czernin.

Diese Sammlung ist eine derjenigen, welche, wenn sich auch schon früher einige Gemälde in der gräflichen Familie vorgefunden haben mochten, ihren Reichthum vorzüglich der Kunstliebe, dem Geschmacke und der Kenntniß eines einzigen Mannes, nämlich des Grafen Rudolf Czernin von Chudenitz, verdanken, dessen Eifer für die schöne Kunst um so schätzbarer war, als früher eingetretene Verhältnisse das Vermögen der Familie etwas beschränkt hatten und Summen ausbezahlt werden mußten, die der Graf gewiß lieber für Kunstwerke ausgegeben hätte. Wie alles Sammeln anfangs seine Schwierigkeiten darbietet, so auch hier und namentlich war es das betrügerische Treiben der damaligen Händler und Zwischenhändler mit alten Bildern, welches den Grafen nach manchen bitteren Erfahrungen endlich dahin brachte, durchaus auf keine Anpreisung, und käme sie von wem immer, zu hören, sondern sich nur auf sein eigenes, durch Uebung und Vergleichungen gründlich gewordenes Urtheil zu verlassen, wodurch denn auch diese Sammlung von allen Mittelmäßigkeiten frei blieb. Die Kennerschaft des Grafen, welcher die Stelle eines Oberstkämmerers am Hofe bekleidete und damit die Oberaufsicht über die Gallerie des k. k. Belvederes führte, bewog den damaligen Rath der Wiener Akademie, den hochgestellten Kunstfreund zum Präses dieser Anstalt zu erwählen, was denn auch von dem damaligen Curator der Akademie, dem Fürsten von Metternich bestätigt wurde. Der Graf zeigte hier wieder große Liebe für die Kunst und ihre Jünger, und stiftete mehre Preise, fand sich jedoch bewogen, die Stelle, in welcher er so wohlthuende Wirkung versprach, wieder niederzulegen, und in Beziehung auf die Kunst nur sich selbst zu leben.

Die Gallerie Czernin zählt etwa 320 Gemälde, unter denen sich viele ganz vortreffliche und, wie schon angedeutet, kein mittelmäßiges befindet. Die Perlen darunter sind:

a) aus der niederländischen Schule:

Rubens: Die Erscheinung der Engel am Grabe Christi.

— — Bildniß eines Mannes.

Rembrandt: Alte Frau (kleines Bildchen).

— — Musizirende Familie (lebensgroß).

Kuyp: Rinder an einem Flusse.

Pieter de Hooghe: Die Werkstätte eines Malers (s. später).

Poussin Casp.: Große Landschaft.

Snyders: Geier und Schlangen um einen todten Hirsch (lebensgroß).

Holbein: Betende Frau (s. später).

Ostade: Tabakraucher.

Brouwer: Dorfbader (s. später).

Potter: Ein Morgen, Kühe werden ausgetrieben (s. später).

Dow: Eine Spielgesellschaft (s. später).

b) aus der italienischen Schule:

Tiziano: Alfons von Ferrara und

— — Ein großes, altflorentinisches Altarblatt, mit der Jahreszahl 1344.

Der jetzige Erbherr, Graf Eugen von Czernin, der Sohn des kunstsinnigen Sammlers, ließ für diese Gallerie zwei besondere Säle erbauen, welche ihre Beleuchtung von oben erhalten, eine Einrichtung, die wir in Wien nur noch in der Gallerie Harrach finden, die aber überall nachgeahmt werden sollte, da durch sie jedes Bild ein möglichst gleichartiges Licht erhält, und man selbst an trüben Tagen, an denen es uns in unserem Himmelsstriche leider nicht fehlt, die Gemälde betrachten kann.

Hanns Holbein, der Jüngere.

Die Kunstgeschichte bewahrt uns die Namen von fünf Holbein, welche im 15. und 16. Jahrhunderte lebten und der deutschen Malerschule angehörten. Unter diesen ist aber Hanns der Jüngere, so genannt zum Unterschiede von seinem Vater, welcher den Namen: „Hanns der Aeltere" führt, unzweifelhaft der am meisten hervorragende, der am meisten begabte Künstler, dessen Ruhm sich ziemlich schnell über ganz Europa verbreitete. Hanns wurde (1498?) zu Augsburg geboren und lernte bei seinem Vater, welcher zünftiger Maler war, so schnell, daß er schon 1513 zu Basel das Portrait des Bernhard Meyer malte, und eine Zeichnung von drei Nachtwächtern entwarf, die sich noch jetzt in der Baseler Bibliothek befindet. Mit dem 21. Jahre hatte der junge Hanns, dessen Mutter eine Schwester des bekannten Meisters Hanns Burgkmair war, die Ehre, von der Baseler Malerzunft zum Mitgliede gewählt zu werden, und ein Jahr später hielten ihn auch die stolzen Bürger jener Stadt für würdig, ihn in ihre Mitte aufzunehmen. Er malte damals mit seinem Vater an den Verzierungen des Rathhauses von Basel und fertigte die aus acht Bildern bestehende „Passion," für welche später Maximilian, Churfürst von Bayern, vergeblich 30,000 Gulden anbot; dann das „Abendmahl" in der Baseler Bibliothek und Anderes mehr, und scheint ein sehr heiteres, vielleicht oft etwas zu lustiges Leben geführt zu haben, denn er soll von seinen ernsteren Freunden, besonders aber von Erasmus von Rotterdam manche Ermahnung erhalten haben, der ohne Zweifel auch anderseits wohlthuend auf den lebendigen, reichbegabten jungen Mann einwirkte, und ihm endlich, als die hereinbrechenden religiösen Wirren den Aufenthalt in Deutschland für Holbein unangenehm machten, auch Empfehlungsbriefe an Thomas Morus, den Kanzler von England, mitgab.

Während dieser Reise nach England, so erzählt die Künstlersage, hielt sich Holbein einige Tage zu Straßburg auf, begab sich dort, vielleicht in seiner munteren Laune, zu dem vorzüglichsten der zünftigen Maler dieser Stadt und bat gleich einem andern Handwerksgesellen um Arbeit, die ihm der stolze Meister unter der Bedingung ertheilen wollte, daß Hanns erst eine Probe seiner

Geschicklichkeit zu geben habe. Und dies that Holbein, indem er in Abwesenheit des Meisters den Entwurf zu einem Gemälde machte, und dann zum Scherz in die Ecke der Tafel eine Fliege malte, worauf er sich rasch entfernte. Der zurückgekehrte Meister staunte über die Sicherheit und den Geschmack, mit welchem der Entwurf gemacht war, und wollte die häßliche Fliege wegjagen, die sich — natürlicherweise — nicht entfernen konnte. Als er seinen Irrthum einsah, wurde sein Erstaunen über die feine Hand des Gesellen so groß, daß er eilig nach ihm sandte, allein — der muntere Hanns war schon über alle Berge.

In London (1526) angekommen, gewann Holbein durch seine damals ganz außergewöhnliche Fertigkeit und die Naturtreue seiner Bildnisse sogleich die Gunst des Kanzlers Morus, der ihn nicht nur mit auf sein Landhaus in Chelsea nahm und ihn in seine Familie einführte, sondern auch ein großes Fest benutzte, um König Heinrich VIII. mit dem trefflichen Künstler bekannt zu machen. Morus stellte nämlich in dem königlichen Versammlungssaale Holbein's Gemälde auf, und Heinrich VIII. wurde so lebhaft von ihnen ergriffen, daß er sogleich nach dem Maler fragte, den Morus hierauf vorführte, indem er dem König die Gemälde zum Geschenke bot. Heinrich VIII. meinte jedoch, daß er jetzt, wo er den Künstler besitze, wohl der Gemälde entbehren könne, und ernannte Holbein zu seinem Hofmaler, dem er nun auch eine Menge von Aufträgen ertheilte, die dieser — man sagt, daß er Alles mit der linken Hand gemacht haben soll — zur größten Zufriedenheit seines Gönners ausführte.

Er malte nun eine große Zahl vornehmer Personen, und hatte dabei die Eigenheit, daß er sich meist nur eine leicht lavirte Bleistift-Skizze nach der Natur machte, und das Bildniß dann aus dem Gedächtniß vollendete. Die Königin Caroline fand im vorigen Jahrhundert zu Kensington die unschätzbare Sammlung von 89 solcher Portraitskizzen, welche dann durch F. Bartolozzi in Kupfer gestochen wurden. Auch wurde von allen damaligen Malern Englands nur Holbein allein die Gunst zu Theil, daß ihm die etwas ungeduldige Königin Elisabeth zu einem Portrait saß, welches er in Miniatur ausführte, und das man erst 1837 in einem Hause zu Exeter auffand.

Holbein hatte Frau und Kinder in Basel zurückgelassen und kehrte, da er sich sehnte, sie wiederzusehen, (1529) in jene Stadt zurück, wo er zu seinem größten Leide die Verwüstungen gewahrte, welche die Bilderstürmer an seinen und seines Vaters Arbeiten verübt hatten. Er blieb aber doch zwei Jahre in Basel, während welcher Zeit er unter andern auch das berühmte Bild in der Dresdener Gallerie, die Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Jacob Meier, malte. Im Jahre 1532 reiste er abermals nach England und blieb dort bis 1538, worauf es ihn wieder nach der Heimat zog, wo man ihn durch einen Jahresgehalt zu fesseln suchte. Allein er hatte in England bereits zu viele Anziehungspuncte gefunden, und begab sich noch im Jahre 1538 zum drittenmale nach der britischen Insel, um nicht wieder nach der Schweiz zurückzukehren. Da Holbein von König Heinrich VIII., — welcher, wie bekannt, eine ganz eigenthümliche Art von Zuneigung für das schöne Geschlecht besaß, — öfter ausgesandt wurde, um berühmte Schönheiten zu malen, erhielt er (1539) auch den Auftrag, wieder nach dem Festlande zu gehen, um Christiana, die Witwe des Herzogs Francesco Sforza II. von Mailand zu malen, welche jedoch dem Könige die lakonische Antwort zurücksandte: „Sie hätte nur einen Kopf, besäße sie aber deren zwei, so würde einer davon Seiner Majestät zu Diensten stehen." — Holbein soll auf dieser Reise auch

den Auftrag zur Anfertigung des schönen Altars zu St. Claude bei Genf erhalten haben, und blieb nach seiner Rückkehr fortwährend in England, wo er endlich 1554 — gleich Tiziano — von der Pest hingerafft wurde.

Nicht nur manche seiner Arbeiten zu Basel, sondern auch viele seiner in England gefertigten Werke, hatten das Unglück, in kunstfeindliche Hände zu gerathen, denn in den Wirren der bürgerlichen Kriege unter Karl dem Ersten, und durch den Bilderhaß der Presbyterianer, wurde eine Menge seiner Producte zerstört. Ja selbst durch den Brand von London (1666) und durch das Feuer in Whitehall (1697), wurden so manche seiner Werke vernichtet.

Holbein malte nicht nur Portraits und kirchliche Gemälde, sondern er hatte auch die sehr wichtige und bei großen Malern nicht allzuoft vorkommende Gabe, mit besonderer Einsicht und Geschmack Ornamente und Geräthe für Goldschmiede u. a. Handwerker zu entwerfen. Er besaß auch so tüchtige Kenntnisse in der Architectur, daß ihm die Engländer geradezu die Einführung eines besseren Geschmackes zuschreiben, und war von eben so großem Einfluß auf die Münzgraveure und Holzschneider. Trotzdem, daß so viele seiner Werke ihren Untergang fanden, sind zum Glücke deren noch immer genug vorhanden, um Holbein's Größe in vollem Maße erkennen zu können. In Wien finden sich folgende Werke in den Sammlungen.

Im k. k. Belvedere:

Das Portrait einer Frau mit einem sonderbaren Schmuck auf der Brust.

Das lebensgroße Bildniß eines jungen Mannes in ganzer Figur, mit der Aufschrift: AN. A. NATO. XPO. MDVXXV. AETATIS XXIII. und eine Stelle aus dem Psalter: Credo videre etc.

Das Gegenstück zu dem Vorigen, vielleicht die Braut des jungen Mannes. Mit der Aufschrift: AN. A. NATO. XPO. MDVXXV. AETATIS. XXXI. und aus dem Psalter die Stelle: Non derelinquas me etc.

Das Bildniß eines Mannes, der in der Linken einen Brief hält.

Das Portrait Karl des Kühnen, Herzogs von Burgund, mit der Kette des goldenen Vließes.

Das Portrait der Johanna Seymour, dritter Gemahlin König Heinrichs VIII. Die Skizze davon befindet sich in der erwähnten Sammlung von Portraiten, welche Bartolozzi herausgab.

Das Portrait des Doctor J. Chambers, mit der Aufschrift: AETATIS. SVAE. 88.

Das Bildniß eines jungen Mannes, der im Begriffe ist, einen Brief zu siegeln. Das Bild trägt auf einem Zettel die Jahreszahl 1533 und den Namen des Abgebildeten. Geryck Tybis. London Aet. 33.

Das Bildniß eines jungen Mannes, der in der Linken seine Handschuhe und in der Rechten ein Buch hält. Aufschrift: Anno Dni. 1541, AETATIS SVAE. 28.

Das Bildniß eines jungen Mannes, der in der Linken die Handschuhe hält (soll Holbein's eigenes Abbild sein).

Das Portrait von Erasmus von Rotterdam.

Leopold der Heilige, Brustbild.

Und aus der Schule Holbein's: Das Brustbild eines jungen Mannes im schwarzen Mantel.

In der k. k. Ambraser-Sammlung:

Ein kreisrundes Bildniß eines Mannes mit braunem Wamms.

Das Bildniß eines Mannes in hochrothem Kleide, mit der Aufschrift: AETATIS SVAE 30. ANNO 1534.

Das Bildniß einer Frau. Mit der Aufschrift: AETATIS SVAE 28. ANNO 1534. (Beide Bilder sind ebenfalls kreisrund.)

Das Portrait des Thomas Morus.

Das Portrait der Gemahlin des Thomas Morus.

Die trauernde Maria. Brustbild.

Und aus der Schule oder von Nachahmern Holbein's: Ein männliches und ein weibliches Bildniß. (Wir wagen nicht zu behaupten, daß sich alle diese Bilder einer unzweifelhaften Echtheit erfreuen.)

In der Gallerie Liechtenstein befinden sich vier männliche und zwei weibliche Bildnisse, welche Holbein zugerechnet werden, mit welchem Recht wagen wir ebenfalls, Eines derselben vielleicht ausgenommen, nicht zu entscheiden.

In der Gallerie Esterhazy: Ein männliches und ein weibliches Bildniß.

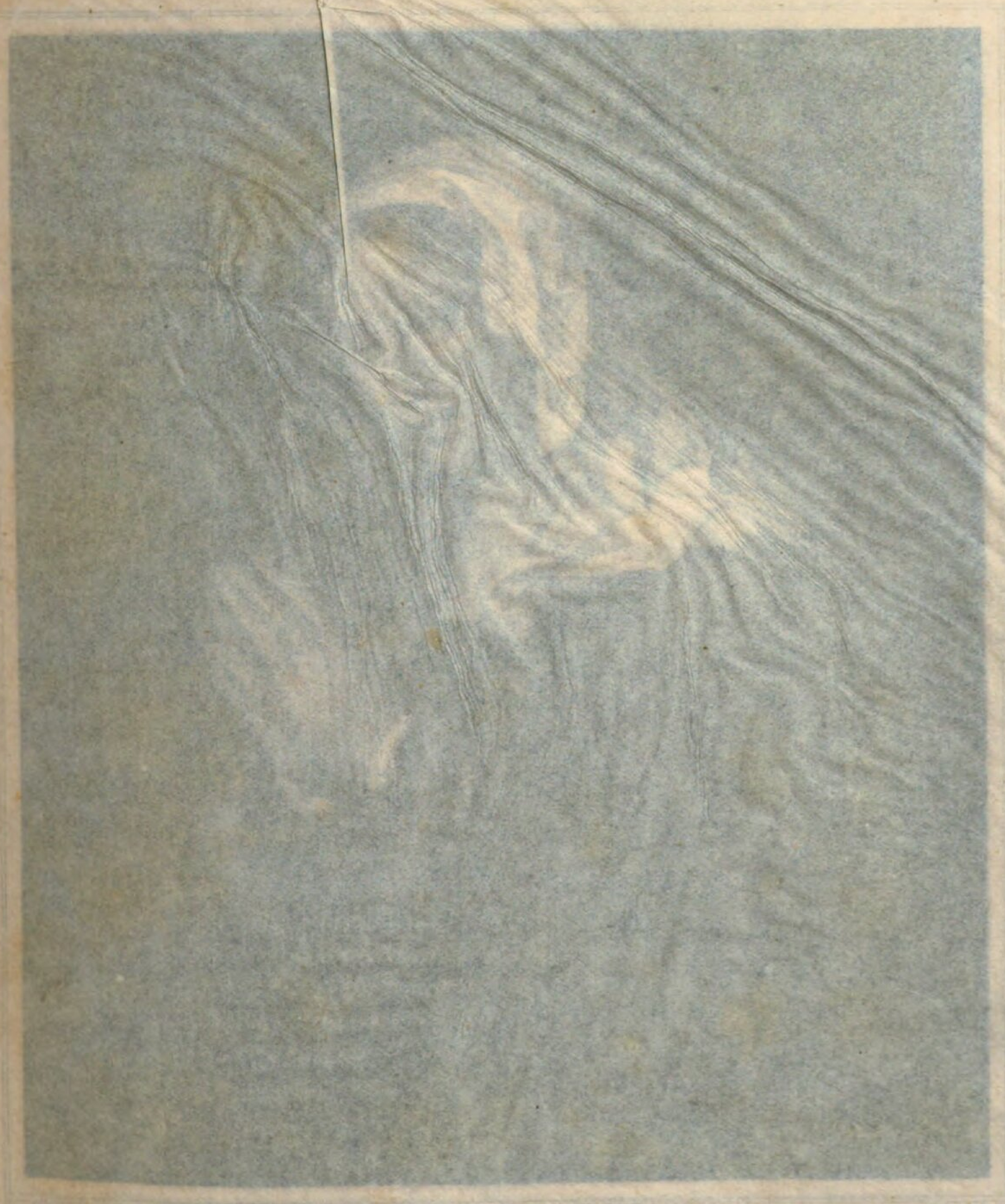
In der Gallerie Schönborn: Ein ausgezeichnet schön gemaltes Bildniß eines 29jährigen Mannes und das ebenfalls vortreffliche eines bärtigen Mannes, dessen linkes Auge merkwürdigerweise von dem rechten sehr verschieden ist.

In der Gallerie Harrach: Ein männliches Bildniß (in braunem Ton).

Die Gallerie Czernin besitzt außer der „betenden Frau" (s. weiter unten) ein niedliches Bildchen, welches der Schule Holbein's zugeschrieben wird, nämlich ein in einem Buche lesendes Mädchen. Es scheint von derselben Hand gefertigt zu sein, welche die „drei musizirenden Mädchen" in der Gallerie Harrach malte.

Die akademische Gallerie hat zwei Bilder, welche von dem Grafen Lamberg dem Holbein zugeschrieben wurden, was sich jedoch besonders bei dem männlichen Portraite mit einiger Schwierigkeit rechtfertigen ließe.

Daß die Sammlung von Handzeichnungen im Palaste des Erzherzogs Albrecht sehr schöne Blätter von Holbein's Hand besitzt, ist bekannt, aber es wird nicht minderes Interesse finden, daß Hofrath Draxler, Ritter von Carin in seinen Sammlungen von Handzeichnungen einige lakirte Pergamentblätter aus dem Taschenbuche Holbein's besitzt, auf welchen dieser (mit dem Silberstifte) mehre wunderschöne Studien von Köpfen zeichnete. Der Ritter von Carin fand diesen herrlichen Schatz bei einem seiner Freunde, wo die Kinder mit dem alterthümlichen Büchlein spielten.





Hans Holbein pinx. | Gem. Gallerie Czernin. | E. Randel sc.

Die betende Frau

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die betende Frau.

Gemälde von Hanns Holbein dem Jüngeren.

(In der Gallerie des Grafen von Czernin.)

Mit gewissen Gemälden geht es, besonders wenn ihr Meister versäumte oder vergaß seinen Namen oder sein Monogramm anzubringen, wie mit manchen ausgezeichneten Leuten, die ebenfalls nicht nöthig finden ein leuchtendes Aushängeschild vor sich herzutragen — sie werden nämlich von dem Einen für Das, von dem Anderen für Jenes gehalten, ohne daß sie dabei nur das Mindeste von ihrem Werthe verlieren können. Dasselbe ist auch bei der „betenden Frau" der Fall, die lange Zeit den Titel einer „Madonna" trug und von Einigen unwiderleglich als ein Werk Holbein's, von Anderen aber als das Werk eines anderen Meisters der altniederländischen Schule erkannt wurde. Da aber der Name dieses anderen Meisters noch nicht bekannt geworden ist, wollen wir, bis man uns eines besseren belehrt, der ersteren Ansicht treu bleiben und um so mehr glauben, daß dieses so schön gezeichnete, so fleißig durchgeführte und mit wahrer Innigkeit gemalte Bild ein Werk Holbein's sei, als wir uns keines anderen altniederländischen Meisters erinnern, der so schöne Hände gezeichnet hätte, daß sie denen der „betenden Frau" an die Seite gestellt werden könnten. Selbst Perugino und andere ältere italienische Meister gaben ihren Madonnen nur selten Hände von solcher Schönheit und Weichheit, wie jene der betenden Frau; und daß Holbein überhaupt der Erste war, welcher diesseits der Alpen schöne Hände malte, dürfte wohl eben so bekannt sein, wie die Vorliebe des späteren van Dyck für die besondere Durchführung dieser so charakteristischen und dem Maler so schwierigen Theile des menschlichen Körpers. Sei dem aber auch wie immer, sei das Bild wirklich von einem anderen Meister, so bleibt ihm doch, wie erwähnt, von seinem Werthe nichts benommen, da es — streng genommen — stets die erste Frage sein muß, ob ein Werk gut sei, während die zweite Frage: wer es gemacht habe, besonders für Den, der sich an der Kunst nur erfreuen, nicht aber mit Forschungen plagen will, ziemlich gleichgültig sein kann.

Die „betende Frau" scheint, wenn sie wirklich nicht als Madonna gelten soll, eine Art von Votivgemälde zu sein, denn sie erinnert einigermaßen an Frauengestalten, die wir zuweilen auf älteren Grabmälern abgebildet finden, ja wenn wir uns Vermuthungen hingeben wollten, könnten wir sagen, die betende Frau sei das etwas in das Ideale hinübergetragene Bildniß einer Verstorbenen oder eines weiblichen Wesens, das sich dem klösterlichen Leben weihte und für ihre Angehörigen gemalt wurde. Jedenfalls gehört dieses Bild zu den schönsten Leistungen der altniederländischen Schule, was in Wien selbst zu einer Zeit anerkannt wurde, in welcher man, im Ganzen genommen, den älteren Malerschulen viel zu wenig Recht angedeihen ließ.

Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci, der schönste, anmuthigste und geistreichste Mann seiner Zeit, war ein Kind der Liebe. Er erblickte im Jahre 1452 auf dem Schlosse Vinci, bei Valdarno das Licht der Welt, und war schon als Knabe so wohlgebildet und liebenswürdig, daß ihn selbst die rechtmäßige Gattin seines Vaters, — die Signora Giovanna Amadori — mit gleicher Sorgfalt wie einen eigenen Sohn erzog. Auch der Vater, Ser Piero da Vinci, Notar der Signoria von Florenz, hatte große Freude an dem Knaben, der schon in frühester Zeit ein so ungewöhnliches Talent für Mathematik entwickelte, daß er oft seine Lehrer in Verlegenheit setzte, wenn er Fragen aufstellte oder durch eigenes Denken Abkürzungsmethoden erfand. Eben dieses klare, selbständige Denken war es, was Leonardo durch das ganze Leben geleitete und ihn bei seiner angebornen Vielseitigkeit fähig machte, in jeder Richtung Vortreffliches zu leisten. So zeichnete er auch schon neben jenen ersten Rechnenstudien fleißig nach der Natur, er modellirte Kinderköpfe und einige lächelnde Frauenköpfe in Thon, welche dann in Gipsabgüssen vervielfältigt wurden, und zeigte so vielen Eifer, so viele Vorliebe für die Kunst, daß sein Vater die Leistungen des Knaben dem damals berühmten Meister Verrocchio wies, der über die Fähigkeiten Leonardo's so erstaunt war, daß er ihn sogleich als Schüler annahm. Allein Verrocchio, der überhaupt mehr ein Verstandesmensch, als ein Talent war, fühlte sich durch Leonardo's Nähe sehr bald unbehaglich, und Vasari erzählt uns, daß, als Verrocchio, der an einer Taufe Christi malte, seinem jungen Schüler den Auftrag gab, einen der Engel auszuführen, dieser Engel mit seinem herrlichen Ausdruck und der Frische der Farbe, so sehr von den etwas trockenen Figuren des Meisters abstach, daß dieser beschloß, nie mehr eine Palette in die Hand zu nehmen, indem er darüber die Geduld verlor, daß „ein Kind mehr wisse, wie er." Diese Mißstimmung mag aber anderseit die glückliche Ursache gewesen sein, um derer willen sich Leonardo entschloß, sich von dem Meister wegzubegeben und eine selbständige Bahn zu verfolgen.

Auch ist folgende Erzählung aus da Vinci's Jugendleben nicht uninteressant, denn sie zeugt von dem großen Eifer des angehenden Jünglings, genau nach der Natur zu studiren. Es kam nämlich ein Bauer von Vinci, der davon gehört hatte, daß der junge Leonardo male, zu Ser Piero, und brachte einen Schild von Feigenbaumholz, indem er bat, daß ihm Piero durch seinen Sohn etwas darauf malen lasse. Piero lächelte über diese Zumuthung, brachte den Schild aber

doch nach Florenz und legte dem Leonardo den naiven Wunsch des Bauers vor. Der junge Künstler nahm den roh zugehauenen Schild, ließ ihn sorgfältig abdrehen und malte dann ein höchst phantastisches, beinahe schreckhaftes Ungethüm darauf, das er aus lauter Schlangen, Eidechsen, Fledermäusen und anderen derlei unbeliebten Thieren zusammenfügte. Er hatte sich zu dem Zwecke jene Thiere verschafft, und malte mit so großem Fleiße und Eifer an denselben, daß er gar nicht merkte, welch' unerträglichen Gestank sie verbreiteten, indem sie über die Dauer der Arbeit schon längst das Leben verloren hatten. Dieser Schild fand so ungemeine Bewunderung, daß ihn der Vater dem Bauer natürlicherweise nicht auslieferte, besonders da ihm ein Bilderhändler hundert Ducaten dafür bezahlte, der dann vom Herzog von Mailand dreihundert Ducaten dafür erhielt. Ser Piero ließ aber einen ähnlichen Schild fertigen und ein Herz darauf pinseln, das von einem Pfeil durchbohrt war, und schenkte diesen Schild dem ganz zufriedenen Bauer.

Während Leonardo so fleißig malte, kehrte er aber inzwischen stets wieder zur Mathematik zurück, indem er auch die Baukunst, ganz besonders aber die Hydraulik in's Auge faßte; und eine Menge Entwürfe von Mühlen, Schleusen und Hafenreinigungsmaschinen, von großen Hebemaschinen, Gebirgabtragungen, Pumpen u. s. w. zeichnete. Auch war er trotz seiner Jugend der Erste, welcher den Plan erfand, den Arno von Florenz bis Pisa in einen Canal zusammen zu fassen, ja sein Talent war so reichhaltig, seine Fähigkeiten, etwas zu erlernen, so bedeutend, daß er inmitten all dieser Thätigkeit noch Zeit genug hatte, auch ein ganz ausgezeichneter Musiker zu werden, und ganz neue, voller und kräftiger tönende musikalische Instrumente zu erfinden. Aber noch nicht genug, Leonardo war auch Sänger, er war auch ein Dichter, und Vasari bemerkt, daß da Vinci, der sicher zu den ersten Gelehrten seiner Zeit zu zählen ist, der liebenswürdigste Mensch war, und daß es nie eine schönere Seele gegeben habe. Leonardo behandelte alle Thiere mit Liebe und hatte Geduld mit ihren Eigenthümlichkeiten; er war mild gegen seine Diener, und kaufte oft Vögel auf dem Markt, um ihnen ihre Freiheit wiedergeben zu können. Eine ganz besondere Neigung hatte er aber zum Zeichnen von Carricaturen. So lud er einst eine Anzahl von Bauern zu Tische, und erzählte ihnen so komische Geschichten, daß sie vor Lachen die tollsten Gebärden machten, die er dann so getreu nachzeichnete, daß der Beschauer derselben neuerdings zum Lachen gereizt wurde.

Als Leonardo das dreißigste Jahr erreicht hatte, bekam er durch den Herzog Maria Galeazzo eine Einladung nach Mailand, welche er mit Vergnügen annahm. Auch von Lodovico il moro, der 1480 die Regierung von Mailand übernahm, wurde Leonardo hoch geehrt und dieser verfaßte ein sehr merkwürdiges Schreiben an den neuen Herzog, in welchem er aufzählte, was er nöthigenfalls leisten könne. Es heißt darin unter anderm, daß Leonardo tragbare Brücken zu bauen wisse, denen das Feuer des Feindes nichts anhaben könne; er bemerkt ferner, wie man feindliche Brücken anzünde, wie der Feind durch Rauchmassen in Verwirrung zu bringen sei, wie man Geschütze unbeschädigt in die Nähe des Feindes schaffen könne, wie tragbare Mörser zu machen seien, und vieles Andere mehr. Zu Mailand machte da Vinci auch den Vorschlag zu einer kolossalen Reiterstatue des Herzogs; er begann in der Corte vecchia daran zu modelliren und berechnete das Gußmetall auf 100,000 Pfund. Aber als der Herzog (1499) mit Frankreich in Krieg gerieth, und die Franzosen in Mailand einfielen, nahmen ihre Arciere (Armbrustschützen) das Modell des Pferdes als Ziel und zerstörten es gänzlich. Das herrlichste und

berühmteste Werk Leonardo's ist aber seine allbekannte Cena, oder das letzte Abendmahl, in dem Refectorium der Dominikaner in St. Maria delle Grazie zu Mailand. Es hat Figuren von anderthalb Lebensgröße, mißt achtundzwanzig Fuß Breite, und zeigte in allen seinen Theilen zum erstenmale die gediegenste Durchbildung und Vollendung eines Gemäldes, da die früheren Meister fast durchgängig mehr mager und trocken zu arbeiten pflegten und meist mehr die Umrisse als die Modellirung beachteten. Man erzählt, daß da Vinci alle die Köpfe der Apostel in der Natur aufgesucht habe, — daß er also nicht wie die andern Maler nach herkömmlichen Typen arbeitete, — und daß ihm der Kopf des Heilandes so wie der des Judas große Schwierigkeiten machten, weil er bei Ersterem kein Modell für sein hohes Ideal und bei dem Zweiten keinen Mann finden konnte, der die einen Ischariot charakterisirenden Züge gehabt hätte; darüber und besonders in Beziehung auf den Judas verzögerte sich die Vollendung des Bildes, so daß sich der Dominikaner-Prior bei dem Herzog über Leonardo beschwerte, weil dieser oft halbe Tage lang vor seinem Werke stehe und sinne, ohne etwas zu arbeiten. Aber Leonardo bewies dem Herzog, daß bedeutende Denker oft am meisten arbeiten, wenn sie dem Nichtdenker unbeschäftigt scheinen, und fügte dann scherzweise hinzu, daß er, wenn sich kein anderes Modell für den Judas finde, den vorlauten Prior hinmalen wolle, weshalb sich auch die Sage verbreitete, daß der endlich vollendete Judas das Abbild des Priors sei. Indessen war aber Dieser, P. Bandelli mit Namen, schon ein alter, kahlköpfiger Mann mit angenehmen Gesichtszügen, während der Kopf des Judas gerade das Entgegengesetzte darbietet.

Die Cena hatte übrigens traurige Schicksale. Leonardo hatte dieses Bild nicht auf den nassen Kalk (al fresco) sondern mit Oelfarben an die Wand gemalt, weßhalb es schon durch Feuchtigkeit litt.

König Franz I. von Frankreich wollte es retten und zugleich besitzen; er gab daher Bauleuten den Auftrag, die Mauer dergestalt mit Klammern und Balken zu umfangen, daß das Gemälde unbeschädigt nach Paris gebracht werden könne, da es aber unmöglich war diesen Auftrag zu vollziehen, blieb das Werk an Ort und Stelle und wurde bei den späteren Kriegsunruhen vernachlässigt und fast gänzlich vergessen. Im Jahre 1642 sah Scanelli nur noch Spuren des Bildes, und 1652 waren die Mönche schonungslos genug, gerade bei den Füßen des Heilandes eine Thüre durchbrechen zu lassen! — Aber 1726 vollendeten sie das Werk der Zerstörung fast gänzlich, indem sie das Bild von dem Sudler Bellotti mit grellen Farben überpinseln ließen. Den eigentlichen Beilhieb bekam es aber erst 1770 durch den Restaurator Mazza, der auch noch die letzten Reste übertünchte. Als dann 1796 die Truppen der „großen Nation" nach Mailand kamen, wurde aus dem Refectorium ein Pferdestall gemacht, und die Reiter schlugen Nägel in das Bild, um die Sättel und das Riemenzeug aufhängen zu können. — —

Doch zurück zur Thätigkeit des hehren Meisters. Um hier nur einigermaßen ein Bild von seinem mannigfachen Wirken zu geben, bleibt uns nichts übrig, als seine Leistungen in den verschiedenen einzelnen Richtungen zu verfolgen, und Das aufzuzählen, was er in den verschiedenen Fächern in's Leben rief. An Zeichnungen findet sich eine Unzahl von seiner Hand; die Bibliothek zu Paris besitzt allein zwölf Bände derselben, die Ambrosiana zu Mailand, so wie die Sammlung in Buckinghampalace haben ebenfalls jede einen Band mit Handzeichnungen da Vinci's, und sehr viele sind rings in der Welt zerstreut. Von Bildhauerarbeiten fertigte Leonardo eine

Passion, die dann wiederholt in Gips geformt wurde; als Architekt, baute er das Landhaus des Grafen Velpi in Vaprio, den Marstall des Galeazzo Sanseverino, das Badehaus der Herzogin Beatrice, er verzierte das herzogliche Schloß, grub den Canal S. Cristoforo, indem er das Wasser der Adda bis nach Mailand zu leiten gesonnen war, er baute ferner den Canal von Martesana, errichtete eine staunenswerthe Schleuse am Naviglio di S. Christoforo und bereiste als Hofarchitekt und Generalingenieur des Herzogs Valentino Borgia alle Festungen im Florentinischen. In Beziehung auf Anatomie verfertigte er für den berühmten della Torre 235 große Zeichnungen nach Präparaten, welche jener große Gelehrte in seinen Vorlesungen benutzte. Er schrieb Abhandlungen über die Anatomie des Pferdes, über die zuerst von ihm studirten Bewegungen der Regenbogenhaut und über die Wirkungen des Lichtes im Auge. Ueber Proportion und Perspektive verfaßte er mit Borgo di San Sepolcro ein Werk, welches er mit sechzig Zeichnungen schmückte, und im Gebiete der physikalisch-mathematischen Wissenschaften schrieb er über die Gesetze der schiefwirkenden Kräfte, über den Stoß, über Reibung und Widerstand, über die Brechung der Lichtstrahlen durch Spiegel, über die Camera optica, und ganz vorzüglich über die Wellenbewegung. (Manuscript zu Holkham). Bei der Hochzeit des Giovanni Galeazzo mit Isabel von Arragon fertigte er ein großes Planetarium, ein andermal bei der Ankunft des König Franz I. einen durch ein Räderwerk vorschreitenden Löwen. Seine Manuscripte, zu denen noch eine Abhandlung über den Flug der Vögel, und eine andere über die Bewegung des Menschen, vorzüglich aber sein berühmter „Tractat über die Malerei" gehören, schrieb er meist mit der linken Hand, weßhalb sie auch durch den Spiegel gelesen werden müssen. Bei dieser ganz ungewöhnlichen Selbstthätigkeit war Leonardo auch eifrig darauf bedacht, junge Künstler heranzuziehen, wie er denn auch in vielen Beziehungen als der Gründer der Akademie zu Mailand zu betrachten ist. Unter seinen Schülern befinden sich viele höchst ehrenwerthe Namen, aber vor allen war es Bernardo Luini, der seinem Meister am nächsten kam und dessen Gemälde nur zu häufig mit den Werken des da Vinci verwechselt werden.

Als das Haus Sforza gestürzt war, begab sich Leonardo, da jetzt in Mailand für die Kunst nichts mehr zu gewinnen war, nach Florenz, wo er zwei wunderherrliche Frauenportraits, nämlich das der Mona Lisa, Gemahlin des Francesco Giocondo, und der Ginevra, Frau des Amerigo Benci, malte. Vasari findet für den Zauber des Bildnisses der Mona Lisa keine Worte, und Franz I. von Frankreich bezahlte für dieses Gemälde 4000 Thaler (beiläufig 45000 Franks), ferner zeichnete da Vinci zu Florenz einen großen Carton, der die Schlacht von Anghiari (zwischen den Florentinern und Mailändern) vorstellte, welcher hohe Bewunderung fand, und an der einen Wand des großen Rathsales ausgeführt werden sollte. Zur Zeit, als Leo X. Papst wurde (1513), zog Leonardo nach Rom, wo er ebenfalls malte und allerlei mechanische Scherze erfand, und kehrte dann wieder (1515) nach Florenz zurück, wo er sein Bild der Leda malte, welches späterhin mannigfach wiederholt wurde. Im Jahre 1516 reiste da Vinci im Gefolge des Königs Franz I., der ihn mit einem Gehalt von 700 Scudi zum Hofmaler ernannt hatte, nach Frankreich, wo er zu Romorentin einen schiffbaren Canal anlegen sollte, allein der Künstler wurde bald nach seiner Ankunft in Orleannois (1518) krank und machte in Folge dessen (18. April) sein Testament, in welchem er alle seine Freunde und Diener mit Liebe bedachte. Uebrigens ist es ein Irrthum, daß da Vinci in den Armen des Königs von Frankreich gestorben sei, denn als Leonardo zu

St. Cloud starb (Ende Mai 1519), befand sich der König zu St. Germain en Laye, wie sich aus dessen in der Pariser Bibliothek befindlichem Tagebuche erweist, auch machte ihm Melzi, der besondere Freund des Verewigten erst am 1. Juni, und zwar von Amboise aus, Meldung davon. Der König empfand tiefe Trauer über den Tod des siebenundsechzigjährigen herrlichen Meisters.

Gemälde, welche wirklich von Leonardo's Hand herrühren, gehören zu den größten Seltenheiten, denn erstens malte er überhaupt nicht häufig, und zweitens hatte er eine so hohe Idee von der Kunst, daß ihm das, was er malte, nie vollkommen genug erschien. Auch überließ er deshalb oft die Vollendung eines Bildes einem seiner Schüler, so daß halb mit Recht, halb mit Unrecht eine große Zahl von Bildern seinen Namen führen.

In Wien werden ihm folgende Gemälde zugeschrieben:

Im k. k. Belvedere:

Eine Herodias, ganze stehende Figur (längere Zeit bezweifelt, nach neueren Untersuchungen als echt befunden). Es soll aus der Gallerie Mazzarini stammen.

Eine Herodias, mit dem Haupte Johannis auf einer Schüssel, Brustbild. Vordem in der Gallerie zu Brüssel (höchst wahrscheinlich von Luini).

Brustbild des Heilandes mit der Dornenkrone (ebenfalls ein Schulbild).

In der Gallerie Liechtenstein:

Der Heiland mit der Dornenkrone (wahrscheinlich ein Schulbild).

In der Gallerie Esterhazy:

Leonardo's Portrait. Man liest auf einem Zettel:

A. M. Marc Antonio della Torre, Leonardo di Piero da Vinci manda il Ritro.

Die drei heiligen Jungfrauen (s. d. Folge).

Herodias mit dem Haupte des Johannes (Schulbild).

Die h. Maria, der h. Hieronymus und St. Michael. Halbe Figuren (Schulbild).

Die h. Maria hält das auf einem Kissen sitzende Jesuskind, halbe Figuren.

In der k. k. akademischen Gallerie:

Christus und Johannes (vermuthlich eine alte Copie).

In der Gallerie Harrach:

Eine Madonna mit dem Kinde, mit sehr fleißig gemalter Landschaft (vermuthlich aus der Jugendzeit Leonardo's).

Christus mit dem Kreuze, Maria und Johannes. Kniestück in Lebensgröße.

In der Sammlung Adamowitsch:

Eine Magdalena, halbe Figur. (Soll aus der Gallerie Aldobrandini nach Wien gekommen sein.)

In der Sammlung Renieri:

Das Bildniß der Gioconda (Mona Lisa). Jedenfalls ein sehr interessanter Kopf.

Die drei heiligen Frauen.

Gemälde von Leonardo da Vinci.

(In der Gallerie Esterhazy.)

Die Mutter des Heilandes befindet sich inmitten des Bildes und hält das Christuskind welches auf einem Schemel steht und in einem auf einem Tische liegenden Buche blättert. Zur Rechten der Madonna steht die heilige Katharina und zur Linken die heilige Barbara. Jede dieser beiden Heiligen hat ein Diadem und einen Palmzweig, die heilige Barbara trägt aber auch noch ein Buch. In der Stickerei auf dem Brusttheile des Gewandes zeigt sich bei der h. Katharina das Rad, bei der h. Barbara der Thurm und die Aufschrift BARB: VIRG.

Das Bild ist dunkel und ernst im Ton, was vielleicht schon ursprünglich von dem Meister beabsichtigt wurde, vielleicht aber auch erst durch die Zeit entstand, da sich Leonardo da Vinci gewisser, von ihm selbst erfundener Firnisse bediente, indem das eigentliche Geheimniß van Eyck's, dessen Bilder bis heute noch klar blieben, in Italien noch nicht vollkommen bekannt war, und diese Firnisse das Nachbräunen, namentlich der dunkleren Ockerfarben beförderten.

Die Köpfe der drei h. Frauen haben, ähnlich wie bei den drei h. Frauen des Perugino einen fast schwesterlichen Typus, oder eine gewisse Familienähnlichkeit. Diese ist aber allen idealen Frauenköpfen, ja selbst einigen weiblichen Bildnissen da Vinci's eigen und ging auch auf seine Schüler über, die dabei nicht schlecht fuhren, wenn sie ihre Bilder denen des Meisters so ähnlich machten wie möglich. Als Urbild dieser Leonardo'schen Frauenköpfe kann mit vollem Rechte das Portrait der Königin Juana von Arragon (in der Gallerie Doria zu Rom) betrachtet werden, bei welchem sich die eigenthümlichen Augen, der ganz besonders gezeichnete Mund, die breite Nasenwurzel und das schmale, feine Kinn finden, wie denn dieses Bildniß überhaupt eines der unübertrefflichsten Werke da Vinci's ist, das den Beschauer wahrhaft bezaubert. Selbst in den Portraits der Mona Lisa finden wir diese Grundformen wiederholt, die dann von seinen Schülern etwas übertrieben wurden, wie denn Luini oft ganz schräg stehende Augen malte.

Die drei heiligen Frauen galten von jeher als ein unbestreitbar echtes Werk da Vinci's, nur Passavant (s. das Kunstblatt von 1838 S. 295) erklärte es als ein Werk des Luini, doch glauben wir, daß diese einzige, obgleich sehr zu ehrende Stimme, nicht gänzlich das Uebergewicht bekommen könne und höchstens eingeräumt werden darf, daß Luini, wie bei so vielen anderen von Leonardo begonnenen und zuletzt vollendeten Werken, dabei beschäftigt gewesen sei.

berühmteste Werk Leonardo's ist aber seine allbekannte Cena, oder das letzte Abendmahl, in dem Refectorium der Dominikaner in St. Maria delle Grazie zu Mailand. Es hat Figuren von anderthalb Lebensgröße, mißt achtundzwanzig Fuß Breite, und zeigte in allen seinen Theilen zum erstenmale die gediegenste Durchbildung und Vollendung eines Gemäldes, da die früheren Meister fast durchgängig mehr mager und trocken zu arbeiten pflegten und meist mehr die Umrisse als die Modellirung beachteten. Man erzählt, daß da Vinci alle die Köpfe der Apostel in der Natur aufgesucht habe, — daß er also nicht wie die andern Maler nach herkömmlichen Typen arbeitete, — und daß ihm der Kopf des Heilandes so wie der des Judas große Schwierigkeiten machten, weil er bei Ersterem kein Modell für sein hohes Ideal und bei dem Zweiten keinen Mann finden konnte, der die einen Ischariot charakterisirenden Züge gehabt hätte; darüber und besonders in Beziehung auf den Judas verzögerte sich die Vollendung des Bildes, so daß sich der Dominikaner-Prior bei dem Herzog über Leonardo beschwerte, weil dieser oft halbe Tage lang vor seinem Werke stehe und sinne, ohne etwas zu arbeiten. Aber Leonardo bewies dem Herzog, daß bedeutende Denker oft am meisten arbeiten, wenn sie dem Nichtdenker unbeschäftigt scheinen, und fügte dann scherzweise hinzu, daß er, wenn sich kein anderes Modell für den Judas finde, den vorlauten Prior hinmalen wolle, weshalb sich auch die Sage verbreitete, daß der endlich vollendete Judas das Abbild des Priors sei. Indessen war aber Dieser, P. Bandelli mit Namen, schon ein alter, kahlköpfiger Mann mit angenehmen Gesichtszügen, während der Kopf des Judas gerade das Entgegengesetzte darbietet.

Die Cena hatte übrigens traurige Schicksale. Leonardo hatte dieses Bild nicht auf den nassen Kalk (al fresco) sondern mit Oelfarben an die Wand gemalt, weßhalb es schon durch Feuchtigkeit litt.

König Franz I. von Frankreich wollte es retten und zugleich besitzen; er gab daher Bauleuten den Auftrag, die Mauer dergestalt mit Klammern und Balken zu umfangen, daß das Gemälde unbeschädigt nach Paris gebracht werden könne, da es aber unmöglich war diesen Auftrag zu vollziehen, blieb das Werk an Ort und Stelle und wurde bei den späteren Kriegsunruhen vernachlässigt und fast gänzlich vergessen. Im Jahre 1642 sah Scanelli nur noch Spuren des Bildes, und 1652 waren die Mönche schonungslos genug, gerade bei den Füßen des Heilandes eine Thüre durchbrechen zu lassen! — Aber 1726 vollendeten sie das Werk der Zerstörung fast gänzlich, indem sie das Bild von dem Sudler Bellotti mit grellen Farben überpinseln ließen. Den eigentlichen Beilhieb bekam es aber erst 1770 durch den Restaurator Mazza, der auch noch die letzten Reste übertünchte. Als dann 1796 die Truppen der „großen Nation" nach Mailand kamen, wurde aus dem Refectorium ein Pferdestall gemacht, und die Reiter schlugen Nägel in das Bild, um die Sättel und das Riemenzeug aufhängen zu können. — —

Doch zurück zur Thätigkeit des hehren Meisters. Um hier nur einigermaßen ein Bild von seinem mannigfachen Wirken zu geben, bleibt uns nichts übrig, als seine Leistungen in den verschiedenen einzelnen Richtungen zu verfolgen, und Das aufzuzählen, was er in den verschiedenen Fächern in's Leben rief. An Zeichnungen findet sich eine Unzahl von seiner Hand; die Bibliothek zu Paris besitzt allein zwölf Bände derselben, die Ambrosiana zu Mailand, so wie die Sammlung in Buckinghampalace haben ebenfalls jede einen Band mit Handzeichnungen da Vinci's, und sehr viele sind rings in der Welt zerstreut. Von Bildhauerarbeiten fertigte Leonardo eine

Passion, die dann wiederholt in Gips geformt wurde; als Architekt, baute er das Landhaus des Grafen Velpi in Vaprio, den Marstall des Galeazzo Sanseverino, das Badehaus der Herzogin Beatrice, er verzierte das herzogliche Schloß, grub den Canal S. Cristoforo, indem er das Wasser der Adda bis nach Mailand zu leiten gesonnen war, er baute ferner den Canal von Martesana, errichtete eine staunenswerthe Schleuse am Naviglio di S. Christoforo und bereiste als Hofarchitekt und Generalingenieur des Herzogs Valentino Borgia alle Festungen im Florentinischen. In Beziehung auf Anatomie verfertigte er für den berühmten della Torre 235 große Zeichnungen nach Präparaten, welche jener große Gelehrte in seinen Vorlesungen benutzte. Er schrieb Abhandlungen über die Anatomie des Pferdes, über die zuerst von ihm studirten Bewegungen der Regenbogenhaut und über die Wirkungen des Lichtes im Auge. Ueber Proportion und Perspektive verfaßte er mit Borgo di San Sepolcro ein Werk, welches er mit sechzig Zeichnungen schmückte, und im Gebiete der physikalisch-mathematischen Wissenschaften schrieb er über die Gesetze der schiefwirkenden Kräfte, über den Stoß, über Reibung und Widerstand, über die Brechung der Lichtstrahlen durch Spiegel, über die Camera optica, und ganz vorzüglich über die Wellenbewegung. (Manuscript zu Holkham). Bei der Hochzeit des Giovanni Galeazzo mit Isabel von Arragon fertigte er ein großes Planetarium, ein andermal bei der Ankunft des König Franz I. einen durch ein Räderwerk vorschreitenden Löwen. Seine Manuscripte, zu denen noch eine Abhandlung über den Flug der Vögel, und eine andere über die Bewegung des Menschen, vorzüglich aber sein berühmter „Tractat über die Malerei" gehören, schrieb er meist mit der linken Hand, weßhalb sie auch durch den Spiegel gelesen werden müssen. Bei dieser ganz ungewöhnlichen Selbstthätigkeit war Leonardo auch eifrig darauf bedacht, junge Künstler heranzuziehen, wie er denn auch in vielen Beziehungen als der Gründer der Akademie zu Mailand zu betrachten ist. Unter seinen Schülern befinden sich viele höchst ehrenwerthe Namen, aber vor allen war es Bernardo Luini, der seinem Meister am nächsten kam und dessen Gemälde nur zu häufig mit den Werken des da Vinci verwechselt werden.

Als das Haus Sforza gestürzt war, begab sich Leonardo, da jetzt in Mailand für die Kunst nichts mehr zu gewinnen war, nach Florenz, wo er zwei wunderherrliche Frauenportraits, nämlich das der Mona Lisa, Gemahlin des Francesco Giocondo, und der Ginevra, Frau des Amerigo Benci, malte. Vasari findet für den Zauber des Bildnisses der Mona Lisa keine Worte, und Franz I. von Frankreich bezahlte für dieses Gemälde 4000 Thaler (beiläufig 45000 Franks), ferner zeichnete da Vinci zu Florenz einen großen Carton, der die Schlacht von Anghiari (zwischen den Florentinern und Mailändern) vorstellte, welcher hohe Bewunderung fand, und an der einen Wand des großen Rathsales ausgeführt werden sollte. Zur Zeit, als Leo X. Papst wurde (1513), zog Leonardo nach Rom, wo er ebenfalls malte und allerlei mechanische Scherze erfand, und kehrte dann wieder (1515) nach Florenz zurück, wo er sein Bild der Leda malte, welches späterhin mannigfach wiederholt wurde. Im Jahre 1516 reiste da Vinci im Gefolge des Königs Franz I., der ihn mit einem Gehalt von 700 Scudi zum Hofmaler ernannt hatte, nach Frankreich, wo er zu Romorentin einen schiffbaren Canal anlegen sollte, allein der Künstler wurde bald nach seiner Ankunft in Orleannois (1518) krank und machte in Folge dessen (18. April) sein Testament, in welchem er alle seine Freunde und Diener mit Liebe bedachte. Uebrigens ist es ein Irrthum, daß da Vinci in den Armen des Königs von Frankreich gestorben sei, denn als Leonardo zu

St. Cloud starb (Ende Mai 1519), befand sich der König zu St. Germain en Laye, wie sich aus dessen in der Pariser Bibliothek befindlichem Tagebuche erweist, auch machte ihm Melzi, der besondere Freund des Verewigten erst am 1. Juni, und zwar von Amboise aus, Meldung davon. Der König empfand tiefe Trauer über den Tod des siebenundsechzigjährigen herrlichen Meisters.

Gemälde, welche wirklich von Leonardo's Hand herrühren, gehören zu den größten Seltenheiten, denn erstens malte er überhaupt nicht häufig, und zweitens hatte er eine so hohe Idee von der Kunst, daß ihm das, was er malte, nie vollkommen genug erschien. Auch überließ er deshalb oft die Vollendung eines Bildes einem seiner Schüler, so daß halb mit Recht, halb mit Unrecht eine große Zahl von Bildern seinen Namen führen.

In Wien werden ihm folgende Gemälde zugeschrieben:

Im k. k. Belvedere:

Eine Herodias, ganze stehende Figur (längere Zeit bezweifelt, nach neueren Untersuchungen als echt befunden). Es soll aus der Gallerie Mazzarini stammen.

Eine Herodias, mit dem Haupte Johannis auf einer Schüssel, Brustbild. Vordem in der Gallerie zu Brüssel (höchst wahrscheinlich von Luini).

Brustbild des Heilandes mit der Dornenkrone (ebenfalls ein Schulbild).

In der Gallerie Liechtenstein:

Der Heiland mit der Dornenkrone (wahrscheinlich ein Schulbild).

In der Gallerie Esterhazy:

Leonardo's Portrait. Man liest auf einem Zettel:

A. M. Marc Antonio della Torre, Leonardo di Piero da Vinci manda il Ritro.

Die drei heiligen Jungfrauen (s. d. Folge).

Herodias mit dem Haupte des Johannes (Schulbild).

Die h. Maria, der h. Hieronymus und St. Michael. Halbe Figuren (Schulbild).

Die h. Maria hält das auf einem Kissen sitzende Jesuskind, halbe Figuren.

In der k. k. akademischen Gallerie:

Christus und Johannes (vermuthlich eine alte Copie).

In der Gallerie Harrach:

Eine Madonna mit dem Kinde, mit sehr fleißig gemalter Landschaft (vermuthlich aus der Jugendzeit Leonardo's).

Christus mit dem Kreuze, Maria und Johannes. Kniestück in Lebensgröße.

In der Sammlung Adamowitsch:

Eine Magdalena, halbe Figur. (Soll aus der Gallerie Aldobrandini nach Wien gekommen sein.)

In der Sammlung Renieri:

Das Bildniß der Gioconda (Mona Lisa). Jedenfalls ein sehr interessanter Kopf.

Die drei heiligen Frauen.

Gemälde von Leonardo da Vinci.

(In der Gallerie Esterhazy.)

Die Mutter des Heilandes befindet sich inmitten des Bildes und hält das Christuskind welches auf einem Schemel steht und in einem auf einem Tische liegenden Buche blättert. Zur Rechten der Madonna steht die heilige Katharina und zur Linken die heilige Barbara. Jede dieser beiden Heiligen hat ein Diadem und einen Palmzweig, die heilige Barbara trägt aber auch noch ein Buch. In der Stickerei auf dem Brusttheile des Gewandes zeigt sich bei der h. Katharina das Rad, bei der h. Barbara der Thurm und die Aufschrift BARB: VIRG.

Das Bild ist dunkel und ernst im Ton, was vielleicht schon ursprünglich von dem Meister beabsichtigt wurde, vielleicht aber auch erst durch die Zeit entstand, da sich Leonardo da Vinci gewisser, von ihm selbst erfundener Firnisse bediente, indem das eigentliche Geheimniß van Eyck's, dessen Bilder bis heute noch klar blieben, in Italien noch nicht vollkommen bekannt war, und diese Firnisse das Nachbräunen, namentlich der dunkleren Ockerfarben beförderten.

Die Köpfe der drei h. Frauen haben, ähnlich wie bei den drei h. Frauen des Perugino einen fast schwesterlichen Typus, oder eine gewisse Familienähnlichkeit. Diese ist aber allen idealen Frauenköpfen, ja selbst einigen weiblichen Bildnissen da Vinci's eigen und ging auch auf seine Schüler über, die dabei nicht schlecht fuhren, wenn sie ihre Bilder denen des Meisters so ähnlich machten wie möglich. Als Urbild dieser Leonardo'schen Frauenköpfe kann mit vollem Rechte das Portrait der Königin Juana von Arragon (in der Gallerie Doria zu Rom) betrachtet werden, bei welchem sich die eigenthümlichen Augen, der ganz besonders gezeichnete Mund, die breite Nasenwurzel und das schmale, feine Kinn finden, wie denn dieses Bildniß überhaupt eines der unübertrefflichsten Werke da Vinci's ist, das den Beschauer wahrhaft bezaubert. Selbst in den Portraits der Mona Lisa finden wir diese Grundformen wiederholt, die dann von seinen Schülern etwas übertrieben wurden, wie denn Luini oft ganz schräg stehende Augen malte.

Die drei heiligen Frauen galten von jeher als ein unbestreitbar echtes Werk da Vinci's, nur Passavant (s. das Kunstblatt von 1838 S. 295) erklärte es als ein Werk des Luini, doch glauben wir, daß diese einzige, obgleich sehr zu ehrende Stimme, nicht gänzlich das Uebergewicht bekommen könne und höchstens eingeräumt werden darf, daß Luini, wie bei so vielen anderen von Leonardo begonnenen und zuletzt vollendeten Werken, dabei beschäftigt gewesen sei.

---

berühmteste Werk Leonardo's ist aber seine allbekannte Cena, oder das letzte Abendmahl, in dem Refectorium der Dominikaner in St. Maria delle Grazie zu Mailand. Es hat Figuren von anderthalb Lebensgröße, mißt achtundzwanzig Fuß Breite, und zeigte in allen seinen Theilen zum erstenmale die gediegenste Durchbildung und Vollendung eines Gemäldes, da die früheren Meister fast durchgängig mehr mager und trocken zu arbeiten pflegten und meist mehr die Umrisse als die Modellirung beachteten. Man erzählt, daß da Vinci alle die Köpfe der Apostel in der Natur aufgesucht habe, — daß er also nicht wie die andern Maler nach herkömmlichen Typen arbeitete, — und daß ihm der Kopf des Heilandes so wie der des Judas große Schwierigkeiten machten, weil er bei Ersterem kein Modell für sein hohes Ideal und bei dem Zweiten keinen Mann finden konnte, der die einen Ischariot charakterisirenden Züge gehabt hätte; darüber und besonders in Beziehung auf den Judas verzögerte sich die Vollendung des Bildes, so daß sich der Dominikaner-Prior bei dem Herzog über Leonardo beschwerte, weil dieser oft halbe Tage lang vor seinem Werke stehe und sinne, ohne etwas zu arbeiten. Aber Leonardo bewies dem Herzog, daß bedeutende Denker oft am meisten arbeiten, wenn sie dem Nichtdenker unbeschäftigt scheinen, und fügte dann scherzweise hinzu, daß er, wenn sich kein anderes Modell für den Judas finde, den vorlauten Prior hinmalen wolle, weshalb sich auch die Sage verbreitete, daß der endlich vollendete Judas das Abbild des Priors sei. Indessen war aber Dieser, P. Bandelli mit Namen, schon ein alter, kahlköpfiger Mann mit angenehmen Gesichtszügen, während der Kopf des Judas gerade das Entgegengesetzte darbietet.

Die Cena hatte übrigens traurige Schicksale. Leonardo hatte dieses Bild nicht auf den nassen Kalk (al fresco) sondern mit Oelfarben an die Wand gemalt, weßhalb es schon durch Feuchtigkeit litt.

König Franz I. von Frankreich wollte es retten und zugleich besitzen; er gab daher Bauleuten den Auftrag, die Mauer dergestalt mit Klammern und Balken zu umfangen, daß das Gemälde unbeschädigt nach Paris gebracht werden könne, da es aber unmöglich war diesen Auftrag zu vollziehen, blieb das Werk an Ort und Stelle und wurde bei den späteren Kriegsunruhen vernachlässigt und fast gänzlich vergessen. Im Jahre 1642 sah Scanelli nur noch Spuren des Bildes, und 1652 waren die Mönche schonungslos genug, gerade bei den Füßen des Heilandes eine Thüre durchbrechen zu lassen! — Aber 1726 vollendeten sie das Werk der Zerstörung fast gänzlich, indem sie das Bild von dem Sudler Bellotti mit grellen Farben überpinseln ließen. Den eigentlichen Beilhieb bekam es aber erst 1770 durch den Restaurator Mazza, der auch noch die letzten Reste übertünchte. Als dann 1796 die Truppen der „großen Nation" nach Mailand kamen, wurde aus dem Refectorium ein Pferdestall gemacht, und die Reiter schlugen Nägel in das Bild, um die Sättel und das Riemenzeug aufhängen zu können. — —

Doch zurück zur Thätigkeit des hehren Meisters. Um hier nur einigermaßen ein Bild von seinem mannigfachen Wirken zu geben, bleibt uns nichts übrig, als seine Leistungen in den verschiedenen einzelnen Richtungen zu verfolgen, und Das aufzuzählen, was er in den verschiedenen Fächern in's Leben rief. An Zeichnungen findet sich eine Unzahl von seiner Hand; die Bibliothek zu Paris besitzt allein zwölf Bände derselben, die Ambrosiana zu Mailand, so wie die Sammlung in Buckinghampalace haben ebenfalls jede einen Band mit Handzeichnungen da Vinci's, und sehr viele sind rings in der Welt zerstreut. Von Bildhauerarbeiten fertigte Leonardo eine

Passion, die dann wiederholt in Gips geformt wurde; als Architekt, baute er das Landhaus des Grafen Velpi in Vaprio, den Marstall des Galeazzo Sanseverino, das Badehaus der Herzogin Beatrice, er verzierte das herzogliche Schloß, grub den Canal S. Cristoforo, indem er das Wasser der Adda bis nach Mailand zu leiten gesonnen war, er baute ferner den Canal von Martesana, errichtete eine staunenswerthe Schleuse am Naviglio di S. Christoforo und bereiste als Hofarchitekt und Generalingenieur des Herzogs Valentino Borgia alle Festungen im Florentinischen. In Beziehung auf Anatomie verfertigte er für den berühmten della Torre 235 große Zeichnungen nach Präparaten, welche jener große Gelehrte in seinen Vorlesungen benutzte. Er schrieb Abhandlungen über die Anatomie des Pferdes, über die zuerst von ihm studirten Bewegungen der Regenbogenhaut und über die Wirkungen des Lichtes im Auge. Ueber Proportion und Perspektive verfaßte er mit Borgo di San Sepolcro ein Werk, welches er mit sechzig Zeichnungen schmückte, und im Gebiete der physikalisch-mathematischen Wissenschaften schrieb er über die Gesetze der schiefwirkenden Kräfte, über den Stoß, über Reibung und Widerstand, über die Brechung der Lichtstrahlen durch Spiegel, über die Camera optica, und ganz vorzüglich über die Wellenbewegung. (Manuscript zu Holkham). Bei der Hochzeit des Giovanni Galeazzo mit Isabel von Arragon fertigte er ein großes Planetarium, ein andermal bei der Ankunft des König Franz I. einen durch ein Räderwerk vorschreitenden Löwen. Seine Manuscripte, zu denen noch eine Abhandlung über den Flug der Vögel, und eine andere über die Bewegung des Menschen, vorzüglich aber sein berühmter „Tractat über die Malerei" gehören, schrieb er meist mit der linken Hand, weßhalb sie auch durch den Spiegel gelesen werden müssen. Bei dieser ganz ungewöhnlichen Selbstthätigkeit war Leonardo auch eifrig darauf bedacht, junge Künstler heranzuziehen, wie er denn auch in vielen Beziehungen als der Gründer der Akademie zu Mailand zu betrachten ist. Unter seinen Schülern befinden sich viele höchst ehrenwerthe Namen, aber vor allen war es Bernardo Luini, der seinem Meister am nächsten kam und dessen Gemälde nur zu häufig mit den Werken des da Vinci verwechselt werden.

Als das Haus Sforza gestürzt war, begab sich Leonardo, da jetzt in Mailand für die Kunst nichts mehr zu gewinnen war, nach Florenz, wo er zwei wunderherrliche Frauenportraits, nämlich das der Mona Lisa, Gemahlin des Francesco Giocondo, und der Ginevra, Frau des Amerigo Benci, malte. Vasari findet für den Zauber des Bildnisses der Mona Lisa keine Worte, und Franz I. von Frankreich bezahlte für dieses Gemälde 4000 Thaler (beiläufig 45000 Franks), ferner zeichnete da Vinci zu Florenz einen großen Carton, der die Schlacht von Anghiari (zwischen den Florentinern und Mailändern) vorstellte, welcher hohe Bewunderung fand, und an der einen Wand des großen Rathsales ausgeführt werden sollte. Zur Zeit, als Leo X. Papst wurde (1513), zog Leonardo nach Rom, wo er ebenfalls malte und allerlei mechanische Scherze erfand, und kehrte dann wieder (1515) nach Florenz zurück, wo er sein Bild der Leda malte, welches späterhin mannigfach wiederholt wurde. Im Jahre 1516 reiste da Vinci im Gefolge des Königs Franz I., der ihn mit einem Gehalt von 700 Scudi zum Hofmaler ernannt hatte, nach Frankreich, wo er zu Romorentin einen schiffbaren Canal anlegen sollte, allein der Künstler wurde bald nach seiner Ankunft in Orleannois (1518) krank und machte in Folge dessen (18. April) sein Testament, in welchem er alle seine Freunde und Diener mit Liebe bedachte. Uebrigens ist es ein Irrthum, daß da Vinci in den Armen des Königs von Frankreich gestorben sei, denn als Leonardo zu

St. Cloud starb (Ende Mai 1519), befand sich der König zu St. Germain en Laye, wie sich aus dessen in der Pariser Bibliothek befindlichem Tagebuche erweist, auch machte ihm Melzi, der besondere Freund des Verewigten erst am 1. Juni, und zwar von Amboise aus, Meldung davon. Der König empfand tiefe Trauer über den Tod des siebenundsechzigjährigen herrlichen Meisters.

Gemälde, welche wirklich von Leonardo's Hand herrühren, gehören zu den größten Seltenheiten, denn erstens malte er überhaupt nicht häufig, und zweitens hatte er eine so hohe Idee von der Kunst, daß ihm das, was er malte, nie vollkommen genug erschien. Auch überließ er deshalb oft die Vollendung eines Bildes einem seiner Schüler, so daß halb mit Recht, halb mit Unrecht eine große Zahl von Bildern seinen Namen führen.

In Wien werden ihm folgende Gemälde zugeschrieben:

Im k. k. Belvedere:

Eine Herodias, ganze stehende Figur (längere Zeit bezweifelt, nach neueren Untersuchungen als echt befunden). Es soll aus der Gallerie Mazzarini stammen.

Eine Herodias, mit dem Haupte Johannis auf einer Schüssel, Brustbild. Vordem in der Gallerie zu Brüssel (höchst wahrscheinlich von Luini).

Brustbild des Heilandes mit der Dornenkrone (ebenfalls ein Schulbild).

In der Gallerie Liechtenstein:

Der Heiland mit der Dornenkrone (wahrscheinlich ein Schulbild).

In der Gallerie Esterhazy:

Leonardo's Portrait. Man liest auf einem Zettel:

A. M. Marc Antonio della Torre, Leonardo di Piero da Vinci manda il Ritro.

Die drei heiligen Jungfrauen (s. d. Folge).

Herodias mit dem Haupte des Johannes (Schulbild).

Die h. Maria, der h. Hieronymus und St. Michael. Halbe Figuren (Schulbild).

Die h. Maria hält das auf einem Kissen sitzende Jesuskind, halbe Figuren.

In der k. k. akademischen Gallerie:

Christus und Johannes (vermuthlich eine alte Copie).

In der Gallerie Harrach:

Eine Madonna mit dem Kinde, mit sehr fleißig gemalter Landschaft (vermuthlich aus der Jugendzeit Leonardo's).

Christus mit dem Kreuze, Maria und Johannes. Kniestück in Lebensgröße.

In der Sammlung Adamowitsch:

Eine Magdalena, halbe Figur. (Soll aus der Gallerie Aldobrandini nach Wien gekommen sein.)

In der Sammlung Renieri:

Das Bildniß der Gioconda (Mona Lisa). Jedenfalls ein sehr interessanter Kopf.

Die drei heiligen Frauen.

Gemälde von Leonardo da Vinci.

(In der Gallerie Esterhazy.)

Die Mutter des Heilandes befindet sich inmitten des Bildes und hält das Christuskind welches auf einem Schemel steht und in einem auf einem Tische liegenden Buche blättert. Zur Rechten der Madonna steht die heilige Katharina und zur Linken die heilige Barbara. Jede dieser beiden Heiligen hat ein Diadem und einen Palmzweig, die heilige Barbara trägt aber auch noch ein Buch. In der Stickerei auf dem Brusttheile des Gewandes zeigt sich bei der h. Katharina das Rad, bei der h. Barbara der Thurm und die Aufschrift BARB: VIRG.

Das Bild ist dunkel und ernst im Ton, was vielleicht schon ursprünglich von dem Meister beabsichtigt wurde, vielleicht aber auch erst durch die Zeit entstand, da sich Leonardo da Vinci gewisser, von ihm selbst erfundener Firnisse bediente, indem das eigentliche Geheimniß van Eyck's, dessen Bilder bis heute noch klar blieben, in Italien noch nicht vollkommen bekannt war, und diese Firnisse das Nachbräunen, namentlich der dunkleren Ockerfarben beförderten.

Die Köpfe der drei h. Frauen haben, ähnlich wie bei den drei h. Frauen des Perugino einen fast schwesterlichen Typus, oder eine gewisse Familienähnlichkeit. Diese ist aber allen idealen Frauenköpfen, ja selbst einigen weiblichen Bildnissen da Vinci's eigen und ging auch auf seine Schüler über, die dabei nicht schlecht fuhren, wenn sie ihre Bilder denen des Meisters so ähnlich machten wie möglich. Als Urbild dieser Leonardo'schen Frauenköpfe kann mit vollem Rechte das Portrait der Königin Juana von Arragon (in der Gallerie Doria zu Rom) betrachtet werden, bei welchem sich die eigenthümlichen Augen, der ganz besonders gezeichnete Mund, die breite Nasenwurzel und das schmale, feine Kinn finden, wie denn dieses Bildniß überhaupt eines der unübertrefflichsten Werke da Vinci's ist, das den Beschauer wahrhaft bezaubert. Selbst in den Portraits der Mona Lisa finden wir diese Grundformen wiederholt, die dann von seinen Schülern etwas übertrieben wurden, wie denn Luini oft ganz schräg stehende Augen malte.

Die drei heiligen Frauen galten von jeher als ein unbestreitbar echtes Werk da Vinci's, nur Passavant (s. das Kunstblatt von 1838 S. 295) erklärte es als ein Werk des Luini, doch glauben wir, daß diese einzige, obgleich sehr zu ehrende Stimme, nicht gänzlich das Uebergewicht bekommen könne und höchstens eingeräumt werden darf, daß Luini, wie bei so vielen anderen von Leonardo begonnenen und zuletzt vollendeten Werken, dabei beschäftigt gewesen sei.



Heilige [illegible]

[illegible] drei heiligen Frauen.

[illegible] von Leonardo da Vinci.

(In der Gallerie Esterhazy.)

[illegible] des Heilandes befindet sich inmitten des Bildes und hält das Christuskind [illegible] steht und in einem auf einem Tische liegenden Buche blättert. Zur [illegible] steht die heilige Katharina und zur Linken die heilige Barbara. Jede dieser [illegible] und einen Palmzweig, die heilige Barbara trägt aber auch noch [illegible] auf dem Brusttheile des Gewandes zeigt sich bei der h. Katharina [illegible] Thurm und die Aufschrift BARB: VIRG.

[illegible] im Ton, was vielleicht schon ursprünglich von dem Meister [illegible] auch erst durch die Zeit entstand, da sich Leonardo da Vinci [illegible] Firnisse bediente, indem das eigentliche Geheimniß van Eyck's, [illegible] blieben, in Italien noch nicht vollkommen bekannt war, und [illegible] namentlich der dunkleren Ockerfarben beförderten.

[illegible] Frauen haben, ähnlich wie bei den drei h. Frauen des Perugino [illegible] Typus, oder eine gewisse Familienähnlichkeit. Diese ist aber allen idealen [illegible] weiblichen Bildnissen da Vinci's eigen und ging auch auf seine [illegible] suchen, wenn sie ihre Bilder denen des Meisters so ähnlich [illegible] Leonardo'schen Frauenköpfe kann mit vollem Rechte das [illegible] (in der Gallerie Doria zu Rom) betrachtet werden, [illegible] Augen, der ganz besonders gezeichnete Mund, die breite [illegible] finden, wie denn dieses Bildniß überhaupt eines der [illegible] den Beschauer wahrhaft bezaubert. Selbst in den Por[illegible] wiederholt, die dann von seinen Schülern etwas [illegible] schräg stehende Augen malte.

[illegible] als ein unbestreitbar echtes Werk da Vinci's, [illegible] (s. das [illegible] von 1838 S. 295) erklärte es als ein Werk des Luini, doch [illegible] daß diese einzige, obgleich sehr zu ehrende Stimme, nicht gänzlich das Uebergewicht [illegible] und höchstens eingeräumt werden darf, daß Luini, wie bei so vielen anderen von [illegible] begonnenen und zuletzt vollendeten Werken, dabei beschäftigt gewesen sei.



Leonardo da Vinci pinx. Gem. Gallerie Esterhazy. P. Wurster sc.

Heilige Frauen.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die Gallerie des Grafen von Schönborn.

Diese Gallerie gehört, obgleich sie nur drei Säle füllt, zu den wichtigsten Sammlungen Wiens, und zwar ganz besonders in Beziehung auf die hier befindlichen Werke Rembrandt's, welche wir einzeln besprechen werden.

Um einen Begriff von der Sammlung überhaupt zu geben, sei uns erlaubt eine kleine Wanderung durch dieselbe zu machen, bei welcher wir, um der Kürze willen, nur das Bedeutendste hervorheben wollen, indem wir jedoch mit Vergnügen bemerken, daß wir uns kaum eines einzigen eigentlich mittelmäßigen Bildes in derselben erinnern, was eben nicht bei allen Sammlungen vorkommt.

Gleich im ersten Saale fällt uns eine Schlacht von Rugendas auf, und zwar nicht eben wegen der allzuhohen Berühmtheit dieses Meisters, sondern wegen der seltenen Größe des Bildes, indem hier Roß und Reiter lebensgroß abgebildet sind, was bei Rugendas nur selten zu finden ist. Ebenso müssen zwei schöne männliche Porträte von Jacob Gerritz Cuyp (geboren 1556 † um 1640) erwähnt werden, weil dieser ziemlich seltene Meister sogar in den kunstgeschichtlichen Werken der Holländer gänzlich übergangen wurde und man erst in der neuesten Zeit durch die Aufschriften einiger ausgezeichnet wahr gemalter Bildnisse auf ihn aufmerksam gemacht wurde. Wie die Schlacht von Rugendas durch ihre Räumlichkeit, zieht uns das kleine Reitergefecht von F. Post durch seine hübsche Technik, durch das klare Licht und durch die Wahrheit an, mit der die plumpen Eisenmänner gemalt sind, welche auf eine Schaar von Lanzknechten ansprengen. Ein Fruchtstück mit einer Madonna in der Mitte, bezeichnet: „Franchois ykens. fecit.“, eine Pferdetränke in einer Felsgrotte, bezeichnet mit: „D. Stoop. F.“, ein Seestück von Verschuuring, und eine holländische Landschaft mit duftiger Ferne von Parcelles, zählen ebenfalls zu den guten, sehr annehmlichen Bildern.

Im zweiten Saale befindet sich unter anderen ein ausgezeichnet schönes Gemälde von Jan Brueghel (gewöhnlich Sammt-Brueghel genannt). Es stellt ein Flußgestade dar, an welchem Schiffe und Kähne landen und ist mit sehr vielen, mitunter vortrefflich gezeichneten Figuren geschmückt, so daß man dies Bild ohne Zweifel zu den besten Arbeiten dieses Meisters rechnen darf. Auch ein schöner van Goyen ist hier zu finden, ebenfalls ein Flußufer mit langliniger Ferne und sehr schöner Luft.

Ganz herrlich in ihrer Art sind aber zwei männliche Bildnisse von Hanns Holbein d. j. Das eine davon zeigt einen jungen bartlosen Mann von 29 Jahren, das andere aber einen Bärtigen, bei dem sonderbarer Weise die beiden Augen äußerst verschieden gestaltet sind.

Der dritte Saal enthält jedoch, nebst Landschaften von van der Neer, Ruysdael, Wynants und Albert Cuyp und mehren andern anziehenden Gemälden, die eigentlichen Matadore dieser Sammlung, nämlich: das große Bild „Thetis und Neptun" von Rubens, (s. d. Folge) und dann die vier am Eingange erwähnten Gemälde von Rembrandt, nämlich: „Lasset die Kleinen zu mir kommen" (s. d. Folge); zweitens die „Hagar, welcher der Engel erscheint", ferner die Abnahme des Heilands vom Kreuze und endlich das ganz große Bild „Samson, der von den Kriegsknechten überfallen wird," welches sich an Räumlichkeit beinahe mit der berühmten „Scharwache" messen kann.

Es hat mit außerordentlichen Gemälden oft etwas ganz Eigenthümliches und es scheint fast, als ob gewisse Persönlichkeiten eine eigene Gabe hätten, solche Gemälde aufzufinden, oder an sich zu bringen, während sie, selbst wenn sie käuflich sind, für Andere so gut wie nicht existiren. Außerdem finden wir auch, daß bei den Sammlungen hochadeliger Familien meist nur ein Mitglied, oder ein Majoratsherr eine besondere Kunstliebe hatte, der dann gewöhnlich auch die Gabe besaß zu sichten und das Beste aus jenen Massen zu wählen, die ihm zum Kaufe angeboten wurden. Bei Liechtenstein war es Fürst Johann Adam, bei Esterhazy, Fürst Paul, bei Harrach, Graf Louis; bei Czernin Graf Rudolph, welche als die eigentlichen Gründer jener Sammlungen bezeichnet werden können, und so war es auch ohne Zweifel nur ein Graf aus dem Hause Schönborn, bei dem es sich wunderbarer Weise fügte, daß er ein so großes und so ausgezeichnetes Gemälde von Rubens und vier so höchst bedeutende Bilder von Rembrandt an sich bringen konnte, während doch selbst die Stadt Antwerpen kein Werk von der Hand dieses letzteren Meisters besaß und deßhalb erst in der neuesten Zeit ein weibliches Bildniß ankaufte, um nicht länger zu Ausreden Zuflucht nehmen zu müssen, wenn sich der Fremde darüber wunderte, daß in einer Stadt, die doch gewissermaßen einen Mittelpunct für die niederländische Kunst abgab, kein Bild Rembrandt's zu finden wäre.

Die Gallerie Schönborn überragt in dieser Beziehung alle übrigen Gallerien Wiens, ja selbst die k. k. Gallerie im Belvedere besitzt kein historisches Gemälde von Rembrandt.

Paul Rembrandt van Ryn.

Zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts stand an dem Rheinkanale zwischen Koukerk und Leydendorp in der Nähe der Stadt Leyden eine Mühle, deren Besitzer Herrmann Gerritz hieß. Er hatte sich mit der Tochter eines gewissen van Suidbroeck vermählt, die ihn am 15. Juni 1606 mit einem Knaben beschenkte. Der Taufname des Knaben ist nicht mit Bestimmtheit bekannt, doch bildete man sich aus einem vielleicht undeutlichen Monogramme, welches einem P ähnlich schien, den Namen Paul, der ihm denn auch auf traditionellem Wege verblieb. Der Müller wollte hoch hinaus mit seinem Sohne; der seinen Mann stets nährende Mehlkasten schien ihm zu unwürdig für den Erben der Gerritz, und so wurde der Knabe in das berühmte Collegium zu Leyden gesendet, damit er dort Humaniora studire und ein gelehrter Herr werde.

Er wurde aber kein gelehrter Herr, denn statt in die Bücher zu schauen, sah er sich in der Welt um, und statt emsig zu schreiben, zeichnete er wo er nur konnte. Der Klügere gibt nach, und so sandte der Vater den eigensinnigen Sohn zu dem Maler Jacob van Swanenbourg, damit er dort auf etwas regelmäßigere Weise malen lerne. Paul blieb drei Jahre bei diesem Meister, begab sich aber dann zu Pieter Lastmann, den er aber schon nach sechs Monaten verließ, um bei J. Pinas das zu suchen was er bei den früheren Meistern nicht fand. Aber das ganz eigenthümliche Wesen des Jünglings hielt es auch bei diesem Maler nicht aus, daher verließ Paul Meisterschule und Stadt und zog auf seines Vaters Mühle, um auch nicht mehr einen einzigen Pinselstrich nach der hergebrachten Weise zu machen, sondern sich ganz allein an die Natur zu halten und diese so aufzufassen wie es gerade ihm beliebte.

In der Mühle malte er nun, von der ganzen übrigen Kunstwelt abgeschlossen, und nahm, mit Hintansetzung alles Erlernten, zum Modell, was ihm eben gefiel, oder was sich eben vorfand, ohne auf Schönheit, Zierlichkeit oder Feinheit im mindesten zu achten. Er hatte schon mehre Bilder in seiner neuen Weise gefertigt, ohne auch nur entfernt an ihren Verkauf zu denken, als ihm ein Bekannter den Rath gab, sie den Kunstliebhabern anzubieten. Er nahm nun eines seiner Gemälde, brachte es nach dem Haag, und wurde vor Freude beinahe verrückt, als ihm ein Sammler ungefragt baare hundert holländische Gulden dafür auszahlte! — Jubelnd kam er in die Mühle zurück und zeigte dem erstaunten Vater die Summe, die er gleich für das erste Bild erhalten hatte. Er malte wieder fleißig fort, kam aber noch immer nicht auf den Gedanken, sich nach einer großen

Stadt zu begeben, wo er für seine Arbeiten bedeutenderen Absatz gefunden hätte. Er zog erst in seinem vierundzwanzigsten Jahre nach Amsterdam, erregte hier aber so großes Aufsehen, daß er nicht nur ungewöhnlich viele Bestellungen erhielt, sondern auch eine große Zahl von Schülern bekam, für welche er ein eigenes Magazin miethete, das er mit Abtheilungen versehen ließ, damit Keiner den Andern störe.

Das Sprichwort sagt: Umstände bestimmen den Menschen, und so wurde Paul, der anfangs gewissermaßen genöthigt werden mußte, seine Bilder zum Kaufe anzutragen, durch den großen Ertrag seiner Arbeiten nach und nach immer geiziger, ja sein Eigennutz, der in Pauls Knabenzeit vielleicht nur geschlummert hatte, wurde so groß, daß er sich Dinge erlaubte, die wohl nicht ganz zu rechtfertigen sind. Er ließ z. B. von seinen Schülern Copien seiner Bilder machen, retouchirte sie ein wenig und verkaufte sie dann für seine eigenen Arbeiten, was ihm, wie Sandrart in seiner „deutschen Akademie" angibt, jährlich die damals sehr große Summe von fast 2500 Gulden eintrug. Bei seinen Radirungen, die ebenfalls sehr gesucht wurden, schliff er bald diese, bald jene Stelle aus der Platte, oder setzte hier und da etwas hinzu, damit er neue Abdrücke machen und dadurch die Sammler nöthigen konnte, ihm auch diese Varianten abzukaufen. Ja, es ist mit ziemlicher Sicherheit erwiesen, daß er — der bei seiner einfachen Lebensweise gewiß Schätze aufgehäuft hatte — absichtlich Bankerott machte, denn es findet sich eine Schrift, in welcher es heißt, daß Rembrandt zahlungsunfähig sei und daß in Folge dessen seine Habseligkeiten am 15. und 16. Juli 1656 öffentlich versteigert würden. (S. Beredencerde „Catalogus der Wercken von Rembrandt" X. XI.) Bürgermeister Six, welchen Rembrandt auch radirte, hatte die Verhandlung einzuleiten. Zu diesen etwas allzu eigennützigen Handlungen trug ohne Zweifel auch seine Hausfrau, eine wohlbeleibte Bäuerin aus der Nähe der Gerritz-Mühle, nicht wenig bei, denn man sagt ihr sogar nach, daß sie ihren Mann bewogen haben soll, Amsterdam heimlich zu verlassen, damit sie ihn für todt ausgeben und seine Arbeiten zu desto höheren Preisen verkaufen könne.

Rembrandt hatte auch überdies noch seine Sonderlichkeiten; so haßte er alle feinere Gesellschaft und fand nur Behagen im Umgang mit ganz gemeinen Leuten. Vergeblich mühte sich der oben erwähnte Bürgermeister Six ihn in eine bessere Umgebung zu bringen, allein Rembrandt blieb hartnäckig dabei stehen, daß er die wenigen Mußestunden, die er habe, nicht den Förmlichkeiten und dem Zwange vornehmer Gesellschaften opfern, sondern seine kurz zugemessene Freiheit unbeschränkt genießen wolle. Diese Abneigung gegen alles Höhere war es auch, die ihn bewog in seinen Gemälden, selbst wenn sie Gegenstände aus der Geschichte oder Mythologie darstellten, das Gemeine beizubehalten; er haßte die Antike und malte aus Trotz, aus Widerspruchsgeist bäuerische Gesichter und bäuerische Gestalten, wenn bei ihm etwas aus der Mythologie bestellt wurde. So viel vom Menschen. — Nun aber vom Künstler! —

Es ist wahr, Rembrandt ist in den Formen gemein, aber auch nur in den Formen, denn da wo er nicht aus absichtlichem Trotz einen gemeinen Gedanken in das Bild brachte (wie bei dem bekannten Raub des Ganymedes u. a.), ist seine Composition nicht nur wahr, nicht nur dramatisch richtig, sondern oft wirklich edel. Um dieses zu empfinden darf man sich manche seiner Figuren nur anders drapirt denken. Welche Innigkeit, welche Tiefe liegt nicht in seiner Composition von dem Tode Marias? Seine Kreuzabnahme, sein „Sehet den Menschen," wie gründlich sind sie nicht gedacht, wie künstlerisch wahr angeordnet? Sein Herzog Adolf von Geldern vor dem Gefängnisse

seines Vaters Arnold ist in der That von rein tragischer Wirkung; der Christus in der „Auferweckung des Lazarus“ ist eine Gestalt wie sie kaum einer der vorzüglichsten Italiener edler erfinden konnte. Aber noch weit höher als in der Erfindung, steht Rembrandt in der Farbe, denn hierin hatte er das bis zu seiner Zeit nie Gesehene, das nach ihm nie wieder Erreichte geleistet.

Schon die älteren holländischen und vlämischen Meister besaßen ein klares, helles Colorit; Rubens, der bei Rembrandt's Geburt schon im dreißigsten Jahre war, hatte es durch seine Studien nach den Venezianern recht eigentlich zum Leuchten und Glühen gebracht, Rembrandt aber war ein Magier, der das Helldunkel hervorzauberte, der wundervolle, märchenhafte Lichtwirkungen schuf, der Farbentöne und Uebergänge zu bilden wußte, von denen man nicht ahnte, daß sie in der Palette zu finden wären; Rembrandt eröffnete ein ganz neues Feld in der Malerei, nämlich das der Farbenpoesie!

War es schon bei den Venezianern bewunderungswürdig, daß sie verstanden die Localtöne der Carnation oder einer Gewandung vom höchsten Licht bis in den tiefsten Schatten durchzuführen, so mußte man noch mehr über Rembrandt's Gemälde erstaunen, in denen so zu sagen vor Uebergefühl für Farbe, alle Farbe verschwunden war, in denen der warme, durchsichtige Ton, das weiche, dämmrige Glühen über jedes Hervortreten einer einzelnen bestimmten Farbe so dominirte, daß schon der erste Anblick des Bildes auf das fremdartigste und zugleich auf das wohlthuendste überraschte. Regelrecht und schulgerecht hatten die Andern gemalt. Rubens hatte für sich und seine Schüler eine Farbenscala aufgestellt, die nur nach Umständen modifizirt werden durfte, er hatte die warmen, man möchte sagen „heißen“ Reflexe erfunden, welche den Guido Reni, wie man erzählt, zu der verwunderten Frage brachten, „ob dieser Maler Blut unter seine Farben mische?“ aber Rembrandt verwarf Schule und Regel, er verwarf das systematische Mischen und Aneinandersetzen von Tönen, er verwarf die gewöhnliche Art die Tinten zu verschmelzen und malte — in der That wie ein Magus — aus der tiefdunkelsten Nacht bis in das klarste, blendendste Licht hinaus, ohne irgend eines bedingten Zwischensatzes, ohne irgend eines Contrastes von Complementären oder von matten und grellen Farben zu bedürfen, ohne auf irgend etwas Anderes zu achten, als auf sein eigenes Gefühl. Selbst in seinen Radirungen, die natürlicher Weise doch meist nur aus helleren oder dunkleren Strichen von schwarzer Farbe bestehen, zeigt sich jene tiefe Empfindung für Ton und Uebergänge, die noch jetzt, nach 200 Jahren, wo doch der Reiz der ersten Neuheit verschwunden sein muß, noch immer ihre Anziehungskraft bewährt, und jeden Kenner, jeden wahren Kunstfreund mit Erstaunen, ja selbst mit Begeisterung füllt.

Rembrandt — eigentlich Gerritz, denn weßhalb er den vorgenannten Namen annahm ist bisher so wenig als sein Taufname ermittelt,*) arbeitete unbekümmert um alle Weltereignisse bis in sein 59. Jahr, in welchem er — auch hier hat man keine historische Gewißheit — wahrscheinlich starb, da sich eine Quittung von Rembrandt's einzigem Sohn, Titus van Ryn,

---

*) Sollte dieses »Rembrandt« vielleicht ein älterer holländischer Taufname sein (Reimprecht?) wie Gerbrandt, Hildbrandt u. a. Man wird dieses zu glauben angeregt, da sich sein Sohn ebenfalls nicht Gerritz, sondern Titus van Ryn nennt. Es fände hier dann dasselbe statt, wie bei Tiziano, welcher Name gewöhnlich für einen Familiennamen gehalten wird, aber in der Taufe nach St. Titianus gegeben wurde. Gerritz heiß auch Einer der beiden Cupp.

unterzeichnet am 9. September 1665) vorfindet, durch welche dieser dem Commissär der Boedelkammer zu Amsterdam bestätigt, daß er die durch den Nachlaß seines Vaters eingegangene Summe von 6952 Gulden empfangen habe.

In Wien finden sich folgende Gemälde von Rembrandt, von denen mehrere ganz ausgezeichnet schön sind:

In der k. k. Gallerie des Belvedere:

Der Apostel Paulus mit einer Feder in der Hand. Aufschrift: Rembrandt 1636.

Ein geharnischter junger Mann mit einem Federhute.

Ein Jude mit einem großen Hute. Aufschrift: Rembrandt f.

Portrait eines Mannes in schwarzem Kleide mit feiner Halskrause.

Portrait einer Frau mit einer Spitzenhaube und Halskrause. Sie hält die Handschuhe in der Linken. Gegenstück des Vorigen. (Diese beiden Bildnisse sind von so außerordentlicher Vollendung, daß selbst mehrere Kenner, verführt von dem gewöhnlich breiten Pinsel Rembrandt's sie für Arbeiten eines andern Meisters hielten, den sie aber nicht anzugeben wußten. Indessen stimmen diese Bruststücke so sehr mit den Köpfen der hochberühmten „Anatomie" im Haag, und denen der „Tuchmacherzunft" überein, daß nur Derjenige, der diese beiden Bilder nicht sah, daran zweifeln kann, daß obige Bildnisse von Rembrandt seien, und selbst dieser Zweifel ist nur wieder ein Lob, indem man über so ungewöhnliche Vollendung erstaunt.)

Rembrandt's Mutter in braunem Pelzrock, auf einen Stab gestützt. Aufschrift: Rembrandt f. 1639.

Brustbild eines Jünglings, der aus einem Buche singt.

Portrait Rembrandt's. Er steckt beide Hände in den Gürtel. Kniestück.

Portrait Rembrandt's. Bruststück. Aufschrift: Rembrandt f.

In einem von Daniel Seghers gemalten Blumenkranz, das Bildniß eines lächelnden Jünglings mit einem Barett (kl. Brustbild).

Aus Rembrandt's Schule: Die Marter des h. Laurentius. Fälschlich bezeichnet mit Rembrand Fecit.

In der Gallerie Liechtenstein:

Portrait eines Mannes mit einer Feder auf dem Barett.

Portrait Rembrandt's.

Portrait eines alten Mannes.

Portrait eines Bewaffneten (halbe Figur).

Diana, welche dem Endymion (einem holländischen Jäger!) erscheint.

Eine Alte mit einer Leyer, ein Alter mit einem Dudelsack und ein Knabe mit dem Triangel (?)

Eine Magdalena (?)

Ein Reitergefecht (?)

Zwei Landschaften (?)

In der Gallerie Esterhazy:

Ecce homo. Kostbares Bild mit lebensgroßen Figuren.

Die lesenden Mönche. (Außerordentlich schön.)
Portrait Rembrandt's mit Mantel und Mütze.
Portrait eines Frauenzimmers mit kreuzweise gelegten Händen.
Portrait eines Frauenzimmers, das in der Rechten einen Federfächer hält.
Portrait eines Mannes, der sich auf sein spanisches Rohr stützt.
Ein holländischer Fahnenträger.
Der junge Tobias und der Engel Rafael.
Dann eine Copie von Abel nach dem „Samson" in der Gallerie Schönborn.

In der Gallerie Schönborn:
Christus mit den Kindern. (Lasset die Kleinen zu mir kommen) (s. d. Folge).
Hagar mit dem Engel.
Samson's Gefangennehmung. Bild von ungewöhnlicher Größe.
Die Kreuzabnahme (dürfte an manchen Stellen etwas übermalt sein).

In der Gallerie Czernin:
Die Familie des Rembrandt (?) musizirend.

In der akademischen Gallerie (Gallerie Lamberg):
Portrait einer Frau. (Oval.)

In der Gallerie Harrach:
Portrait einer Frau. (?)

In der Sammlung Hussian:
Ein weibl. Portrait (wir möchten dieses Bild eher für van Geldern als für R. erklären.)

Die Handzeichnungen-Sammlung des Erzherzogs Albrecht ist reich an Skizzen von Rembrandt's Hand. Auch seine Radirungen finden sich hier, so wie in der k. k. Hofbibliothek in ausgezeichneten Abdrücken. Hofrath Draexler, Ritter von Carin, besitzt ebenfalls Handzeichnungen von Rembrandt und dessen Radirungen. Die letzteren finden sich bald mehr bald minder complett in den Kupferstichsammlungen Esterhazy, Dietrichstein, Artaria, Camesina, Heintl u. s. w.

Hagar.

Gemälde von P. Rembrandt.

(In der Gallerie des Grafen von Schönborn.)

Was sollen wir über dieses prachtvolle Bild sagen? Sein stofflicher Inhalt ist allbekannt und hundert- und hundertmal dargestellt. Die Composition, dem Gegenstand angemessen, höchst einfach. Wovon sollen wir also reden? Von der Farbe? Läßt sich Farbe und besonders Rembrandt'sche Färbung mit Worten geben? Lassen sich die Einzeltöne, die Tinten und Uebergänge schildern? Und doch könnte man von diesem Bilde ein ganzes Werk über Farbe und Ton verfassen; man könnte eben hier den Beweis führen, daß um der Farbe willen, alle Farbe vernichtet werden müsse.

Ein sehr tüchtiger Kunstverständiger, den wir einst vor dieses Bild führten, machte nach langem und tiefforschendem Beschauen desselben, die interessante Bemerkung, daß es mit seinem concentrirten Lichte, mit den wundervollen Uebergängen und den mächtigen, vollen, schwebenden Schatten an eine Symphonie Beethoven's erinnere. Er hatte in der That nicht so ganz Unrecht, denn so wie bei Beethoven die einzelnen Instrumente in die Massen der Töne zusammenfließen, und nur selten selbständig, aber dann immer glanzvoll auftauchen, so verlieren sich auch Blau, Roth und Grün bei Rembrandt in die Masse des Generaltones und erscheinen nur hier und dort an den eigentlichen Lichtstellen, wirken dann aber ebenfalls um so stärker. Es gibt überhaupt zwei Arten von wirksamer Malerei, welche auch von entgegengesetzten Puncten ausgehen, nämlich die eine vom Licht und die andere vom Schatten. Paolo Veronese und Rubens breiteten das Licht über ihre Bilder, und malten den Schatten nur, um jenes zu heben, sie nahmen gern die Beleuchtung von vorn und drängten somit den Schatten gewissermaßen in den Hintergrund. Bei Rembrandt ist wirklich das Entgegengesetzte der Fall; ihm diente das Licht oft nur dazu, um den Schatten sichtbar zu machen, und bei ihm ist, so zu sagen, das Dunkel im Vordergrund. Deshalb liebte er auch die Beleuchtung von der Seite her oder das sogenannte einfallende Licht, deshalb bestrich er seine Leinwand oft ganz mit einem dunklen Braun und malte aus dieser Nacht sein magisches Licht heraus, während z. B. Rubens die hellsten, weißesten Tafeln wählte, um das Licht derselben durch seine dünn aufgetragenen Farben leuchten zu lassen.

Bei der „Hagar" ist das Licht sehr schön concentrirt, die Farbe tief durchgebildet und die Tonübergänge zeigen fast durchgängig sogenannte „namenlose Farben" d. h. Farben, die man mit der Spatel nicht nachmischen kann und die daher den eigentlichen Meister beurkunden! —



Hagar

Hagar.

Gemälde von P. Rembrandt.

(In der Gallerie des Grafen von Schönborn.)

Was sollen wir über dieses prachtvolle Bild sagen? Sein stofflicher Inhalt ist allbekannt und hundert- und tausendmal dargestellt. Die Composition, dem Gegenstand angemessen, höchst einfach. Wovon sollen wir also reden? Von der Farbe? Läßt sich Farbe und besonders Rembrandt'sche Färbung mit Worten geben? Lassen sich die Einzeltöne, die Tinten und Uebergänge schildern? Und doch könnte man von diesem Bilde ein ganzes Werk über Farbe und Ton verfassen; man könnte eben hier den Beweis führen, daß um der Farbe willen, alle Farbe vernichtet werden müsse.

Ein sehr tüchtiger Kunstverständiger, den wir einst vor dieses Bild führten, machte nach langem und tiefforschendem Beschauen desselben, die interessante Bemerkung, daß es mit seinem concentrirten Lichte, mit den wunderbaren Uebergängen und den mächtigen, vollen, schwebenden Schatten an eine Symphonie Beethoven's erinnere. Er hatte in der That nicht so ganz Unrecht, denn so wie bei Beethoven die einzelnen Instrumente in die Massen der Töne zusammenfließen, und nur selten selbständig, aber dann immer glänzvoll auftauchen, so verlieren sich auch Blau, Roth und Grün bei Rembrandt in die Masse des Generaltones und erscheinen nur hier und dort an den eigentlichen [illegible] dann aber ebenfalls um so stärker. Es gibt überhaupt zwei Arten von wirksamer [illegible], welche auch von entgegengesetzten Puncten ausgehen, nämlich die eine vom Licht und die andere vom Schatten. Paolo Veronese und Rubens breiteten das Licht über ihre [illegible] und malten den Schatten nur, um jenes zu heben, sie nahmen gern die Beleuchtung von [illegible] und drängten somit den Schatten gewissermaßen in den Hintergrund. Bei Rembrandt [illegible] das Entgegengesetzte der Fall; ihm diente das Licht oft nur dazu, um den Schatten [illegible] zu machen, und bei ihm ist, so zu sagen, das Dunkel im Vordergrund. Deshalb liebte er auch die Beleuchtung von der Seite her oder das sogenannte einfallende Licht, deshalb bedeckte er seine Leinwand oft ganz mit einem dunklen Braun und malte aus dieser Nacht sein magisches Licht heraus, während z. B. Rubens die hellsten, weißesten Tafeln wählte, um [illegible] derselben durch seine dünn aufgetragenen Farben leuchten zu lassen.

In der „Hagar" ist das Licht sehr schön concentrirt, die Farbe tief durchgebildet und die Ton[illegible] zeigen fast durchgängig sogenannte „namenlose Farben" d. h. Farben, die man mit der [illegible] nicht nachmischen kann und die daher den eigentlichen Meister beurkunden! —



Paul Rembrandt pinx. Gem Gallerie Schönborn. C. Geyer sc.

Hagar

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Jan Brueghel.

(Genannt Brueghel van Vours, Sammtbrueghel oder Blumenbrueghel.)

Jan ist der jüngere Sohn des lustigen Bauernbrueghels. Er wurde 1569 (nach Sandrart, 1580*) zu Brüssel geboren, verlor seinen Vater jedoch schon frühzeitig, und lernte deshalb bei Pieter Goekindt. Aus seinem Leben ist nichts bekannt, als daß er sehr fleißig war und daß er eine Reise nach Italien machte, wobei er sich vorzüglich in Mailand aufhielt. Auch sein Sterbejahr ist nicht genau bestimmt, man findet meist 1625 angegeben, ohne es mit Sicherheit nachweisen zu können.

Seinen Beinamen „Blumenbrueghel" erhielt er daher, weil er Blumen mit ungewöhnlich geschickter Hand malte, und den Namen „Sammtbrueghel" soll er deshalb bekommen haben, weil er sich zur Winterszeit stets in Sammt kleidete, oder nach der Meinung Anderer, weil er einen außerordentlich feinen Pinsel führte, so daß seine Bilder glatt und glänzend wie Sammt aussahen. Er malte sehr gerne Landschaften, und zierte diese mit sehr zart ausgeführten, oft wirklich meisterhaft gezeichneten Figuren oder Thieren. Rubens, Rottenhammer und van Balen ließen zuweilen von ihm die landschaftlichen Gründe zu ihren figuralischen Gemälden fertigen, oder setzten Figuren in seine Landschaften. Man findet von ihm auch Früchtenstücke, und zuweilen sogar geschichtliche Gegenstände.

Er hinterließ einen Sohn, der ebenfalls Jan getauft wurde, aber kein hervorragendes Talent zeigte, und bildete in Jacques Fouquiers und Pieter Gyzens zwei tüchtige Schüler.

Von seiner Hand besitzt das k. k. Belvedere:

Einen Blumenstrauß mit vielen Insecten. Bezeichnet mit I. BRVEGHEL ft. 1625.

Eine vlämische Bauerstube mit vielen Figuren. Stadtleute treten ein und beschenken die Kinder.

Die Versuchung des h. Anton. Bezeichnet mit: BRVEGHEL F.

Die Anbetung der h. drei Könige. Bezeichnet BRVEGHEL FEC. 1598.

---

*) Andere sagen 1574 und 1575, und Einige sogar 1589!

Aeneas in der Unterwelt.

Eine Landschaft, im Vordergrunde Thiere, besonders schön gemalte Fische, Muscheln u. s. w. Die Figuren, welche die vier Elemente darstellen, sind von Jan Rottenhammer gemalt. Das Bild ist bezeichnet mit: BRVEGHEL 1604.

Vier Landschaften, welche die vier Elemente darstellen. Die Figuren sind von Hendrick van Baalen. — Bezeichnet mit: BRVEGHEL ft. 1610.

Auf einem Bilde „Flora," von Pieter van Avont, sind Landschaft und Blumen von Brueghel's Hand gemalt.

In der Art J. Brueghel's: Eine Landschaft mit Reisenden.

In der Gallerie Esterhazy:
Eine Kreuztragung.
Adam und Eva im Paradiese. (Mit vielen Thieren.)
Noah zieht aus der Arche. (Desgleichen.)

In der Gallerie Liechtenstein:
Ein holländisches Dorf. Bezeichnet mit I. BRVEGHEL 1597.
Das Festmahl der Götter (Die Figuren sind von van Baalen).
Eine Landschaft, in der Ferne eine Stadt.
Eine Jagd, großartig, mit sehr vielen Figuren.

In der Gallerie Czernin:
Eine kleine Landschaft.

In der Gallerie Schönborn:
Ein Dorf am Strand.

In der Sammlung Biehler:
Der Marktflecken am Ufer (s. d. Folge).



[illegible]

[illegible] Thiere, besonders schön gemalte Fische, Muscheln u. s. w. [illegible] Elemente darstellen, sind von Jan Rottenhammer gemalt. Das Bild [illegible] 1604.

[illegible] die vier Elemente darstellen. Die Figuren sind von Hendrick van [illegible] BRVEGHEL ft. 1610.

[illegible] von Pieter van Avont, sind Landschaft und Blumen von Brueghel [illegible]

[illegible]: Eine Landschaft mit Reisenden.

[illegible]

[illegible]

[Adam und Eva im Paradiese]. (Mit vielen Thieren.)

[Noah geht mit der Arche]. (Desgleichen.)

[In der Galerie Liechtenstein]:

[Ein holländisches Dorf]. Bezeichnet mit I. BRVEGHEL 1597.

[Das Festmahl der Götter] (Die Figuren sind von van Baalen).

[Eine Landschaft, in der Ferne eine Stadt].

Eine [Jagd], [illegible] mit sehr vielen Figuren.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

In der [illegible]:

Der [illegible] am Ufer (s. d. Folge).



Jan Breughel der jüngere pinx. Gem. Gallerie Biehler J. Richter sc.

Der Marktflecken am Ufer

Der Marktflecken am Ufer.

Gemälde von Jan Brueghel, genannt Sammtbrueghel.

(Aus der Sammlung Biehler.)

Ein reichstaffirtes, heiteres Bild. Ein stiller Flußarm, von Auen begrenzt, mündet hinaus in die See. In der Ferne, fast an der Horizontlinie, liegt ein Städtchen, von welchem mehre Schiffe abgehen, um nach dem Flecken zu segeln, wo man eben Markt hält, was durch die Hütten angezeigt wird, die sich vor dem dreigiebeligen Hause des Ortes befinden. Neun bis zehn angekommene Segelkähne liegen schon am Strande, und ihre Bemannung wartet auf die Eigenthümer derselben, die drinnen im Markte ihre Geschäfte verrichten. Ein anderer Kahn mit einer Hütte segelt bei halbem Winde heran, und mehre Nachen füllen den Vordergrund. In dem größten dieser Kähne, an dessen Steuer eine Frau sitzt, scheinen einige Reisende auf die Abfahrt zu warten, während an der Spitze ein schmucker Kaufherr steht und dem Fährmann die Fracht bezahlt. Der Flecken selbst ist sehr belebt.

Dieses Bild Sammtbrueghels ist, wie Alles, was aus seinem Pinsel hervorging, äußerst nett und sorgfältig behandelt. Figuren und Pferde sind sehr hübsch gezeichnet, mit besonders schönem Strich sind aber die Schiffe gemalt, und Segelstangen und Taue zeugen durch die Feinheit ihres Zuges von der ruhigen und sicheren Hand des Meisters. Sammtbrueghel arbeitete stets mit dünner Farbe und fast durchgängig ohne Uebermalung, weshalb auch die meisten seiner Bilder wenig oder gar nicht nachdunkelten. Um so mehr ist es schade, daß er sich, wie die meisten Landschaftmaler, seiner Zeit einer Art von Gelb (aus gekochtem Birkenlaub ?) bediente, welches mit den Jahren verflüchtigte, und daher die Bäume, anstatt in dem ursprünglichen Grün, in einem stark in das Blaue stechenden Ton erblicken läßt. Das vorliegende Bild — auf Kupfer gemalt, 13 Zoll breit und $9^1/_2$ Zoll hoch — ist mit I. BRVEGHEL 1612, bezeichnet; er fertigte es also beiläufig dreizehn Jahre vor seinem Tode.

Die Sammlung Heekeren.

Wir machten schon früher einmal Erwähnung davon, wie fast jede der Gemäldesammlungen Wien's ihr eigenes Gepräge habe. Dies Eigenthümliche tritt aber ganz besonders bei der Sammlung Sr. Excellenz des Freiherrn von Heekeren hervor, denn sie enthält, außer einigen Gemälden von deutscher und französischer Hand, meist Bilder jetzt lebender holländischer Maler und gewährt uns dadurch die beste Gelegenheit zu einem Ueberblick über den heutigen Stand der Kunst in jenem Lande, wo einst Rembrandt, Dow, Mieris und so viele andere höchst geschätzte Meister blühten.

Wir befinden uns bei Freiherrn von Heekeren, in den Gemächern eines Mannes, der als der Gesandte seines Königs wohl oft mit den ernstesten Geschäften betraut ist. Aber wie wohlthuend wirkt es auf uns, hier zu sehen, wie sich eben dieser Mann mit Kunstschätzen umgibt, die eine den Geist und das Gemüth erquickende Erholung bieten, denn hier finden sich keine Mittelmäßigkeiten, hier liegen keine müßigen Albumblätter herum, die nur das höhere Talent des Künstlers erniedrigen und den Geschmack der Damen verderben, sondern es ist Alles so schön geordnet und so würdig gehalten, daß wir uns in der That an Holland erinnern, wo die Malerei immer ein hochgeschätztes Gemeingut ist, wo man fast in jedem kleinen Städtchen berühmte Werke eines großen Meisters*) und beinahe keine gebildete Familie trifft, die sich nicht irgend eines oder des anderen werthvollen Gemäldes zu rühmen wüßte.

Die neuere holländische Malerschule hält so ziemlich denselben Gang und dieselbe Richtung, welche die älteren Maler dieses Landes einschlugen, und sie hat in vieler Beziehung Recht, wie denn das Einheimische meist das für die Anwohner Zweckmäßigste, gewiß aber das am leichtesten Verständliche ist. Und so finden wir in den drei Gemächern der Sammlung Heekeren:

Von F. de Brakeleer einen „holländischen Dorflehrer," ein Bild von sehr warmem Goldton mit fleißigem Vortrag. Von B. C. Koeckoeck eine Sommerlandschaft und eine besonders hübsche

*) Leyden, Delft, Haarlem u. a. Städte sind oft kaum größer als unser vielbesuchtes Baden oder Wiener Neustadt, aber es wäre vielleicht ziemlich schwierig, in diesen beiden letzteren Orten eine Gallerie aufzufinden, wie jene der Familie Hoock zu Haarlem.

Wintergegend. Von Willems „Kinder in einem Hofe." Von J. V. Hovn der „Eingang zu Rembrandt's Malerwerkstätte", ein sehr anziehendes Bild, in welchem der Knabe, der mit einem Helm und einem Tuch über die Treppe heraufsteigt, besonders schön vorgetragen ist, während man durch die Thüre den Meister sieht, der eben an seiner „Schaarwache" arbeitet. Von Verver und Willems die Stadt Amsterdam bei Abendbeleuchtung. Von Eugen Verboekhoven Schafe. Von Baron Wappers eine Allegorie, in den kräftigsten Farben. Von Schendel ein Nachtstück, nämlich ein Mädchen mit einem Lichte. Von Robbe eine Gruppe von Schafen u. s. w.

Ferner von Al. Hunin ein Familienbild. Von P. H. Destouches (einem der ersten Schüler David's, der sich auf die Genremalerei warf) das durch den Stich allbekannte Bild, in welchem der Bräutigam durch das Hereintreten seiner früheren Geliebten entlarvt wird. Von P. J. Clays eine Marine von Malta, mit einem großen österreichischen Schiffe, desgleichen eine mit ungemeiner Geschicklichkeit und Leichtigkeit gemalte Marine von Isabey. Ausgezeichnet in seiner Art ist das Gemälde von Hamman, „Katharina von Medizis." Es stellt den noch sehr jungen Karl IX. von Frankreich vor, welcher ein Schreiben durchliest, das ihm so eben von einem Abgesandten der Königin, vermuthlich in Beziehung auf die Hugenotten, überreicht wurde. Katharina, die Mutter Karls, steht in dem Schatten des Hintergrundes und lauscht auf die Wirkung, welche diese Schrift hervorbringt. Der Mann, der das Schreiben überreichte, ist durch und durch das, was man einen „Intriguant" nennt. Er lauert wie eine Katze und scheint dabei so gleichgiltig, als ob ihn die ganze Sache nichts anginge.

Noch müssen wir die „Scylla" von Achenbach als eines ebenfalls vorzüglichen Bildes erwähnen, welches sich durch Beleuchtung, Auffassung und Technik auf ungewöhnliche Weise auszeichnet, und so bietet diese Sammlung bei einer vorherrschend holländischen Richtung eine sehr große Mannigfaltigkeit von Meistern und Gegenständen dar, und befriedigt den Kunstliebhaber und den Kenner auf gleich anziehende Weise.

Christian Schleissner.

Dänemark lag in Beziehung auf bildende Kunst von dem Ende des dreißigjährigen Krieges an, bis in die neueste Zeit, fast in fortwährendem Schlummer. Wohl hatten die Könige jenes Landes gleich anderen Fürsten ihre Hofmaler und Hofbildhauer, aber diese waren meist Fremdlinge, und nahmen in den Reihen der Künstler oft nur einen sehr untergeordneten Rang ein. Aber da ging mit einemmale das dänische Kunstgestirn, nämlich der in aller Welt und für immer berühmte Thorwaldsen auf, und mit seinem Erscheinen tauchten, wie bei dem leuchtenden Vollmonde, auch eine Menge anderer Gestirne empor, und das in der Künstlerwelt bisher ziemlich unbeachtete Dänemark vermag seitdem mehre sehr achtungswerthe einheimische Künstler aufzuzählen. Indessen konnten diese einheimischen Künstler dem vaterländischen Boden anfangs nur wenig abgewinnen, wie denn auch Thorwaldsen seine volle Höhe in der Stadt der sieben Hügel erreichte, und so zogen die damaligen Kunstjünger bald nach Italien, bald nach den Niederlanden, oder, angefeuert von dem wachsenden Ruhme Münchens, nach dieser Künstlerstadt, welche durch König Ludwig von Baiern gewissermaßen aus dem Nichts, und in unglaublich kurzer Zeit, zu einer wahren Stätte und Heimat der Malerei, Bildnerei und Baukunst umgeschaffen wurde.

Auch Christian Schleißner gehörte zu den jungen Malern, welche sich von dem Leben und Treiben in München auf das Lebhafteste angezogen fühlten. Er hatte im Jahre 1811, dem großen Kometenjahre, zu Kopenhagen das Licht der Welt erblickt, und besuchte, als er sich der Künstlerlaufbahn zuwandte, zuerst die Akademie seiner Vaterstadt, wo er emsig studirte, sich aber bald von der akademischen Richtung abwandte, und auf die Seite Derjenigen trat, welche unmittelbar die Natur, und zwar die Natur der Gegenwart, besonders aber ländliche oder gemüthliche Scenen vor Augen haben. So erreichte Schleißner sein dreißigstes Jahr. Da er nun aber vielseitig vernahm, daß sich zu München nicht nur die höhere historische Kunst entfaltete, sondern daß auch neben und mit dieser, der im großen Publicum so beliebte Nebenzweig der Genremalerei — Genre vivant oder Lebensmalerei — Würdigung und Aufnahme gefunden habe, begab er sich im Jahre 1841 nach der Hauptstadt Baierns, um zu sehen, zu lernen und nach besten eigenen Kräften selbst zu schaffen. Mieris, Dow und die anderen „Feinmaler" der holländischen Schule, waren seine Vorbilder, und so fertigte Schleißner mehre Gemälde,

welche selbst bei König Ludwig, der doch vorzüglich die stylistische Kunst unterstützte, Glück machten, wie dieses z. B. bei dem Bilde „der lesende Kupferschmied" der Fall war. Schleißner's Gemälde streifen oft in das Humoristische hinüber, wie sich unter anderem aus den „Musikanten vor einem Hausthore," oder der „Gemüsefrau" ergibt, welcher ein schelmischer Junge mit einem Blaserohr Thonkügelchen in die Suppe schießt. Auch sein „Tiroler," welcher Kanarienvögel verkauft, ist ein beliebtes Bild. Der Künstler begab sich, nach mehrjährigem Aufenthalte zu München, 1845 wieder nach seiner Vaterstadt, wo er noch jetzt fortwährend fleißig und thätig ist, und zu den gesuchtesten Genremalern Dänemarks zählt.



Gem. Gallerie Belvedere

Lieb Großmütterchen.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oest. Lloyd in Triest.

welche selbst bei König Ludwig, der doch vorzüglich die stylistische Kunst unterstützte, Glück machten, wie [illegible] bei dem Bilde „der lesende Kupferschmied" der Fall war. Schleißner's [illegible] in das Humoristische hinüber, wie sich unter anderem aus den „Musikanten [illegible]" oder der „Gemüsefrau" ergibt, welcher ein schelmischer Junge mit einem [illegible] in die Suppe schießt. Auch sein „Tiroler," welcher Kanarienvögel verkauft, ist [illegible]. Der Künstler begab sich, nach mehrjährigem Aufenthalte zu München, [illegible] nach seiner Vaterstadt, wo er noch jetzt fortwährend fleißig und thätig ist, und zu den [illegible] Genremalern Dänemarks zählt.



C. Schleifsner pinx. | Gem. Gallerie Heekeren | J. L. Raab sc.

Lieb Grossmütterchen.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Lieb Grossmütterchen.

Gemälde von Christian Schleißner.

(In der Gallerie Heekeren.)

Der Gegenstand dieses Bildes ist zwar nichts weniger als erhaben, aber er wird stets seine Gönner finden, und gehört durchaus zur niederländischen Schule. Man gewahrt das Innere eines ziemlich wohlhabenden Hauses. Es ist bald nach Mittag, wie die im Hintergrunde befindliche Uhr anzeigt, welche beiläufig halb Eins weist. Die gutmüthige Großmutter las nach Tische in ihrer Bibel oder Hauspostille, und sank, indem sie mit der Linken die Brille abnahm, in Schlummer.

Die kleine Enkelin, die eine gewisse Zahl von „Gängen" für ihre Strickerei zur Aufgabe bekommen hatte, scheint zugleich beauftragt zu sein, über die Wünsche der Großmutter zu wachen, und deutet in ihrer kindlichen Sorgfalt dem kleinen scheckigen Hündchen, welches zur Thüre hinaus will und dabei ein Gebelle erhebt, fein stille zu schweigen.

Daß die Großmutter geehrt ist, zeigt das in den Lehnstuhl gelegte reinliche Kissen und der warme Teppich zu den Füßen der Alten. Das Bild besitzt einen hübschen, warmen Ton, angenehme Uebergänge vom Schatten in das Licht, und ist mit Zierlichkeit vollendet.

Die Gallerie Liechtenstein.

Wenn die große Gemäldesammlung im k. k. Belvedere mit dem vollsten Rechte eine wahrhaft kaiserliche genannt werden muß, so verdient die Gallerie des Fürstenhauses Liechtenstein in der That den Titel einer wirklich königlichen, denn sie nimmt nach der Gallerie des Belvederes, der Pinakothek in München, nach der Dresdner-Gallerie und dem Berliner Museum unstreitig den ersten Rang in ganz Deutschland ein, indem sie alles Dilettantenmäßige verschmäht, sich an das Große hält und mitunter massenhaft auftritt, wie sie denn unter anderen zweiunddreißig Gemälde von Rubens und darunter den höchst merkwürdigen Cyclus aus der Geschichte des Decius Mus, neunundzwanzig Bilder von van Dyk, fünfundvierzig Bilder von Franceschini, sechszehn Guido's, zehn Werke Rembrandt's, neun Bilder von Spagnoletto u. s. w. aufzuweisen hat.

Das alte, edle, mit der Geschichte Oesterreich's eng verwebte Haus Liechtenstein, das seinem Vaterlande fast ohne Unterbrechung tüchtige Staatsmänner und ausgezeichnete Krieger gab, zählte auch schon frühzeitig Freunde der Künste und Wissenschaften zu seinen Mitgliedern, und die erste Anlage für die Gallerie Liechtenstein mag ziemlich weit hinauf, vielleicht schon in das sechszehnte Jahrhundert reichen. Der eigentliche Gründer der jetzigen Sammlung, die einen ganzen Palast ausfüllt, war jedoch der in so mannigfacher Beziehung berühmte Fürst Joseph Adam von Liechtenstein, der in den Jahren 1699 bis 1711 den großen Palast in der Stadt baute und den schönen Wahlspruch führte: „Gott gab mir Reichthum, es ist daher billig, daß ich den Aermeren gebe." Er machte während seines Aufenthaltes in Italien die Bekanntschaft des dazumal sehr beliebten Franceschini, bei dem er viele Gemälde bestellte, und den er endlich auch bewog nach Wien zu kommen; er ernannte den Maler und Architekten Gaetano Fanti, welchen Prinz Eugen von Savoyen 1713 nach Wien berufen hatte, zum Director seiner Sammlung und gab ihm den Auftrag einen Katalog zu verfassen, der, in italienischer Sprache geschrieben, im Jahre 1767 in Wien bei Trattner gedruckt wurde. Auch Fürst Joseph Wenzel von Liechtenstein und dessen Nachfolger Fürst Joseph bereicherten die Gallerie durch neue Ankäufe, die dadurch jenen Umfang erreichte, den sie noch heute zu Tage besitzt.

Der erste Saal der Sammlung ist ganz von mitunter sehr großen Gemälden Franceschini's erfüllt, weßhalb er auch gewöhnlich der „Franceschinisaal" genannt wird. Man sieht meist Scenen aus der Götterlehre, und besonders solche, welche zur Darstellung von anmuthigen Frauengestalten Anlaß geben, nämlich Bilder aus der Geschichte der Venus und der Diana mit ihren Nymphen u. s. w., und ist nun auch Franceschini eben kein Hochmeister der Malerschulen Italiens, so verfehlen seine Bilder, und besonders hier, wo sie sich in so namhafter Zahl vorfinden, nicht ihres Eindruckes auf den Beschauer.

Der zweite Saal enthält eine der schönsten Perlen der ganzen Gallerie, nämlich die „Lautenschlägerin" von Carravaggio, ein Bild, in welchem sich der Meister, was Naturwahrheit, Durchführung und Farbe anbelangt, beinahe selbst übertraf, und welches wir deßhalb auch im Stiche mittheilten. Neben der „Lautenschlägerin" befindet sich eine Madonna von Carlo Dolce mit dem gewöhnlichen Fleiße dieses Meisters gemalt. Auch zeigt dieser Saal mehrere Bilder von Guido Reni (h. Hieronimus, h. Magdalena, h. Veronika und das bei den Damen beliebte Bild des auf dem Kreuze schlafenden Christuskindes). Sehr bemerkenswerth ist jedoch das „Haupt des Täufers Johannes" von Andrea del Sarto, das, wenn auch nur flüchtig gemalt, von größerer Innerlichkeit zeugt, als manches andere sehr umfangreiche Gemälde.

Im dritten Saale finden sich wieder mehrere Bilder von Guido Reni und darunter das große: „die Anbetung der Hirten", welches, da es nicht ganz vollendet ist, von der breiten Behandlungsweise und der grauen Anlage Kunde gibt, mit welcher Guido seine Werke zu beginnen pflegte; die Hände des ganz in dem Vordergrunde knienden Hirten sind nur mit kühnen Strichen und ganz grau in grau hingemalt. Dieser dritte Saal enthält auch eine Venus mit dem schlafenden Amor von Correggio, eine Sybille von Domenichino (?), eine sehr hübsche Madonna von Sassoferrato, eine Madonna von Francesco Francia (?), ein weibliches Bildniß mit „Giorgione" überschrieben, wahrscheinlich aber von dem älteren Palma herrührend, und manches andere mehr.

Der vierte ist der eigentlich königliche Saal der Gallerie Liechtenstein, denn hier wird der Besucher von den Bildern aus der Geschichte des Decius wahrhaft überrascht, und sein Erstaunen wächst um so mehr, wenn er daran denkt, daß sich außer den Gemälden aus der Geschichte der Maria von Medicis, welche Rubens für den Palast Luxenburg malte, kaum irgendwo ein ähnlicher Cyclus so großer, so herrlicher Werke von der Hand des Malerfürsten der Niederlande vorfindet. Derselbe Saal zeigt auch zwischen den Fensterpfeilern wieder mehrere Gemälde von Franceschini und rings an den unteren Theilen der Wände sind kostbare Tische, Bronzestatuen, und kleine plastische Gegenstände aufgestellt.

Der fünfte oder „van Dyk-Saal" zeigt eine reiche Fülle von Werken dieses trefflichen Meisters. Das Bildniß der Gräfin Maria von Thurn und Taxis (s. d. F.), der fälschlich sogenannte „Wallenstein", das Brustbild des Malers Caspar Crayer, gehören unzweifelhaft zu den schönsten Arbeiten van Dyk's, aber nicht minder das Portrait der Witwe des Erzherzogs Albrecht von Oesterreich, Donna Isabella Clara Eugenia von Spanien, dann der „Mann mit der Pelzmütze", der „Mann mit dem Kahlkopf", der „Mann mit dem Schaupfennig" und besonders das Bildniß der jungen Frau mit den etwas schräg stehenden Augen, deren Antlitz fast ganz ohne Schatten gemalt ist und dennoch vollkommen gerundet erscheint. Nebst diesen Werken

des Lieblingsschülers von **Rubens** müssen wir auch noch eines werthvollen Portraitbildes von **van der Heelst** erwähnen. Es stellt einen Mann in ganzer Figur mit dem Hut auf dem Kopf und einem Schwerte in der Hand vor und ist unter dem Namen des „holländischen Statthalters" bekannt.

In dem **sechsten** Saale finden sich wieder vorzüglich Gemälde von P. P. **Rubens**, unter denen als Stern erster Größe das Bild „die Söhne des Rubens" hervorragt, welches wir unseren Lesern ebenfalls im Stahlstiche vorführten und dabei die nöthigen Erläuterungen hinzufügten. Dicht neben diesem ausgezeichneten Werke hängt ein männlicher Studienkopf von **Rubens**, bei dessen glühendwarmem Colorit man in der That an die Worte des **Guido Reni** erinnert wird, der einst, vor einem Bilde von **Rubens** stehend, voll Verwunderung ausrief: „Mischt denn dieser Maler Blut unter seine Farben?" Nebst diesen und vielen Skizzen findet sich ferner ein ausgezeichnetes Bildniß eines Mannes von der Hand des **Rubens** und dann das fünfzehn Fuß hohe Gemälde der „Himmelfahrt der h. Maria." Auch ein Portrait von van Dyk, und zwar das des Erzherzogs **Albrecht von Oesterreich**, ist in diesem Saale aufgestellt, der noch mehre Werke niederländischer Meister zur Schau bietet.

Der **siebente** Saal zeigt unter Anderm zwei Bildnisse unter dem Namen **Rembrandt**, dann die „Geburt Christi" von **Gerhard Honthorst**, ein sehr fleißig gemaltes Portrait von **van Keyser** und eine Skizze von van **Dyk**, welche einen Bewaffneten zu Pferde darstellt und vermuthlich ein Entwurf zu einem größeren Bilde war.

Auch das **zweite** Stockwerk des Palastes ist gänzlich mit Gemälden ausgefüllt. Da es aber zu weit führen würde, auch hier Saal für Saal verfolgen zu wollen, können wir nur jener Bilder erwähnen, die sich durch ganz hervorragende Eigenschaften auszeichnen und hiezu gehören:

In seiner Art „der Sieg des Todes" vom alten **Pieter Brueghel**, ein höchst wunderlich „lustigtrauriges" Bild, das mit seinen Hunderten von Figuren eine ganze Menge zu schauen gibt und Düsterheit und gute Laune in sich vereinigt. — Ferner eine lebhaft componirte Feuersbrunst von **Poel**, mit Kähnen, die sich dem Brande nahen, dann eine Sturmlandschaft von **Loutherbourg**; des weiteren mehrere Thierstücke von **Ruthard**; ausgezeichnete Jagdhunde von P. **Snayers**, die „Versuchung des h. Anton" und die „Affengesellschaft" von **Teniers** d. j.; ein Räuberüberfall von **Wouwermann**; Landschaften von **Berghem**, schöne **Ostade** —, das lebensgroße Bildniß des **Gerhard Dow** und dann von **Rembrandt**: „Diana und Endymion", voll Zauber der Farbe und des Tones, obwohl dieser Endymion kaum mehr ist als ein gewöhnlicher holländischer, dicknasiger Jägerbursche. Ferner findet sich von diesem Meister sein eigenes Bildniß in Bauertracht und das ganz ausgezeichnet schöne Portrait eines Mannes mit einer Pelzmütze, von der eine Feder emporwallt.

Von Werken aus den italienischen Schulen zeichnen sich hier aus: Die Madonna von **Perugino**, wo besonders der Kopf der heiligen Mutter mit großer Zartheit vollendet ist; der h. Christophorus von **Garofolo**, die Copie des **Giulio Romano**, nach dem Johannes in der Wüste von **Rafael** und eine Madonna von **Moretto da Brescia**. Aus der spanischen Schule findet sich ein Kopf von **Murillo** und der „Raucher" von **Diego Velasquez** (s. d. Folge).

Von Malereien der neuesten Zeit, und vorzüglich aus der Wiener Schule, finden sich: P. **Krafft's** „Ossian"; Orpheus und Euridike und noch ein zweites mythologisches Gemälde von

H. Füger, antikhistorische Bilder von F. Caucig und Ant. Petter, das Bildniß Thorwaldsen's von F. Amerling, Landschaften von Rebell, Wutky und Fischbach und vieles andere mehr.

Schon dieser schnelle Flug durch diese Gallerie, gibt Kunde von dem ungewöhnlichen Reichthum der ganzen Sammlung, aber der Deciussaal allein reicht schon hin, den sinnigen Beschauer, den wahren Kunstfreund tagelang zu fesseln, so wie er an den Bildnissen van Dyk's bei längerer Betrachtung immer neue, immer anziehendere Schönheiten finden wird.

Marc Antonio Franceschini.

Die Kunstgeschichte zählt sieben Künstler, welche den Namen Franceschini tragen. Einer davon, Gasparo, war um 1620 Bildhauer zu Volterra, und ein anderer, Domenico, um 1700 Kupferstecher zu Verona; die übrigen fünf jedoch waren Maler, und aus ihnen leuchtet Marc Antonio als bei weitem der Geschickteste und Berühmteste bedeutend hervor.

Bologna, eine der vier größten Kunststädte Italiens, war die Heimat Marc Antonio's. Er wurde daselbst im Jahre 1648 geboren und zeigte schon sehr frühzeitig bedeutende Anlagen für die Malerei, weßhalb er denn die Werkstätte des Galli Bibiena besuchte, der ihm die ersten Anfangsgründe beibrachte. Da dieser Künstler aber mehr Architekt als Maler war, begab sich Marc Antonio in der Folge in die Schule des Carlo Cignani, wo er rasche Fortschritte machte und seinem Meister sehr bald hilfreiche Hand leisten konnte, so daß sich das Verhältniß zwischen Schüler und Meister binnen Kurzem in eine warme, freundschaftliche Verbindung verwandelte.

Der Meister hatte aber auch Keinen unter seinen Schülern, der sich so ganz in seine Malweise hinein gearbeitet hätte, wie Marc Antonio, deßhalb suchte Cignani auch seinen Liebling zu fesseln und behielt ihn mehrere Jahre bei sich.

Endlich aber brach sich der junge Franceschini doch eine eigene Bahn und zwar mit solchem Glück, daß er Bestellungen über Bestellungen bekam, denn er hatte sich bestrebt, das Anmuthige von Guido's Bildern zu erreichen und malte wie dieser am liebsten zierliche weibliche Gestalten. Im Jahre 1702 bekam er einen Ruf nach Genua, und 1711 verschrieb ihn Clemens XI. nach Rom, wo er Cartons zu den Mosaik-Altarbildern der St. Peterskirche zeichnete, die so viel Beifall erhielten, daß ihm der Papst den Christusorden ertheilte. In dieser Stadt der sieben Hügel machte er auch die Bekanntschaft des Fürsten Joseph Adam von Liechtenstein, der so großes Gefallen an seinen Werken fand, daß er ihm eine Menge von Aufträgen ertheilte und ihn zuletzt sogar veranlaßte nach Wien zu gehen.

Franceschini bekam auch eine Einladung von dem Churfürsten von der Pfalz. Er lehnte sie jedoch ab, was er gleichfalls gethan hatte, als ihn Luca Giordano bewegen wollte nach Madrid zu kommen. Marc Antonio war sehr fleißig und sehr schnell, auch malte er fast immer nur die Figuren und ließ die Lüfte und landschaftlichen Hintergründe von Anderen, hauptsächlich aber

von seinem Schwager Guaini verfertigen. Seine Bilder, obgleich im Allgemeinen sehr beliebt, zeigen im Ganzen doch eine gewisse Monotonie, namentlich haben seine Frauenköpfe, welche alle aus einem gleichen idealen Motiv hervorgingen, eine Art von Familienähnlichkeit, so daß sogar eine Judith, eine Sybille und eine Diana so ziemlich als Schwestern gelten könnten. Auch in seinen Gewandungen hat er gewisse, fast immer wiederkehrende Farben und hier ist es vorzüglich das unvermischte Ultramarin, das beinahe auf allen seinen Bildern vorkommt. Er malte auch viel auf nassen Kalk und sein bestes Werk dieser Art war das Deckengemälde in dem großen Raathsale zu Genua, welches von A. R. Mengs oft ganze Stunden lang bewundert wurde, das jedoch bei dem Brand von 1777 leider gänzlich zu Grunde ging. Eine seiner Hauptgeschicklichkeiten bestand darin, große Räume mit gefälligen Bildern auszufüllen. Er führte ein ziemlich ruhiges, ungestörtes Künstlerleben, erreichte bei seiner großen Thätigkeit (er starb 1729) ein Alter von einundachtzig Jahren und ist als der letzte edle Ausläufer der carraccischen Schule zu betrachten.

Von seiner Hand befinden sich folgende Werke zu Wien.

Im k. k. Belvedere:
Die büßende Magdalena mit der Geißel.
Eine Charitas (die Landschaft ist von Guaini).
Die Pest zu Mailand (1576) mit dem h. Carl Borromäus.

In der Gallerie Liechtenstein:
Venus und der todte Adonis.
Diana und ihre Nymphen üben sich im Pfeilschießen.
Ein Satyr und Diana.
Der stürzende Adonis.
Venus und Amor (s. d. Folge).
Diana und Endymion.
Diana entdeckt das Vergehen der Callisto.
Venus und Adonis.
Eine schlafende Venus.
Ein liegender Pan.
Ein liegender Greis.
Eine liegende Nymphe.
— Desgleichen —
— Desgleichen —
Eine Nymphe, welcher durch einen Amorin ein Dorn aus dem Fuß gezogen wird.
Das Begräbniß des Adonis.
Die flüchtende Diana.
Latona mit den Bauern.
Zwei jagende Jünglinge.
Der todte S. Sebastian wird von einer Frau vom Baume abgelöst.
Die Findung Mosis.

Daphne in den Lorbeer verwandelt.
Loth und seine Töchter.

Apollo, Ceres und Flora Diana, Mars und Venus Zeus und Mercur	Deckenstücke.

Latona mit ihren Kindern Apoll und Diana.
Betende Kinder.
Die Erlegung des Actäon.
Drei Amoretten.
Flora (rundes Deckenstück).
Rebekka am Brunnen.
Eos entführt den Orion (rundes Deckenstück).
Die Verwandlung des Actäon in einen Hirsch.
Joseph und die Frau des Potiphar.
Tarquinius und Lukrezia.
Die Kraft, durch eine weibliche Figur dargestellt, welche ein Stabbündel (Fasces) in Händen hält (Ovales Bild).
Die Weisheit mit Spiegel und Schlange (Gegenstück zu dem Vorigen).
Eine Gruppe badender Kinder. (Alle diese mitunter sehr großen Bilder haben lebensgroße Figuren.)
Ein schlafender Amor (klein).
Narzissus, der sich im Bache spiegelt.
Das Christkind, das auf dem Kreuze schläft.

Venus und Amor.

Gemälde von Franceschini.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Der ganz einfache Gegenstand erklärt sich von selbst. Die Göttin der Liebe — hier eigentlich doch nur mehr eine hübsch gewachsene Frauengestalt, ist in der Sommerschwüle auf ihr Lager hingesunken und entschlummert. Ihr Söhnchen — Amor, wie der beigegebene Bogen andeutet — theilt das Vergnügen dieses Schlummers, und so bilden beide eine Gruppe von angenehmer Zeichnung, zarter Färbung und guter Modellirung. Das Ganze ist eigentlich nichts Anderes als ein Figuren-Stilleben, denn Seelenausdruck und Gemüthsbewegungen können bei Schlafenden wohl kaum dargestellt werden. Da aber der menschliche Körper schon an und für sich schön ist und bei weiblichen Gestalten noch die eigenthümlichen Reize des zarteren Geschlechtes hinzutreten, wird diese schlafende Venus stets ihre Verehrer finden, wie sie denn auch vielleicht das Beste unter den neununddreißig Bildern Franceschini's sein dürfte, welche in der Gallerie Liechtenstein zu finden sind.



Venus und Amor.

Gemälde von Franceschini.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Der ganz einfache Gegenstand erklärt sich von selbst. Die Göttin der Liebe — hier [illegible] doch nur mehr eine üppig gewachsene Frauengestalt, ist in der Sommerschwüle auf ihr [illegible] hingesunken und entschlummert. Ihr Söhnchen — Amor, wie der beigegebene Bogen andeu[illegible] theilt das Vergnügen dieses Schlummers, und so bilden beide eine Gruppe von an[illegible] Zeichnung, zarter Färbung und guter Modellirung. Das Ganze ist eigentlich nichts An[illegible] ein Figuren-Stillleben, denn Seelenausdruck und Gemüthsbewegungen können bei Schlafenden [illegible] kaum dargestellt werden. Da aber der menschliche Körper schon an und für sich schön ist [illegible] weiblichen Gestalten noch die eigenthümlichen Reize des zarteren Geschlechtes hinzutreten, [illegible] schlafende Venus stets ihre Verehrer finden, wie sie denn auch vielleicht das Beste [illegible] neununddreißig Bildern Franceschini's sein dürfte, welche in der Gallerie Liechten[illegible] finden sind.



M. A. Franceschini pinx   Gem. Gallerie Liechtenstein   M. Dall'Argine sc

Venus und Amor

Carlo Dolce (Dolci).

Wenn je der Name eines Malers mit seinen Leistungen in irgend einer Beziehung stand, so ist dies bei Carlo Dolce der Fall, denn seine Bilder sind in der That „süß" zu nennen. Alles ist weich, alles verschmolzen, alles mit fast frauenhafter Sorgfalt und Glätte vollendet, alles mit einem gewissen Glanz übergossen, weßhalb er denn auch ein großer Liebling der Kunstliebhaber und vorzüglich der kunstfreundlichen Damen wurde, welche für ihre stillen Hausaltäre keinen besseren Maler finden konnten als ihn, der alles Kecke, alles Rauhe, alles Gewaltige zu fliehen schien.

Eben so sanft wie seine Malerei ist wohl auch sein Leben dahin geglitten, denn wir finden in keinem der Kunstschriftsteller auch nur irgend ein besonderes Ereigniß aufgezeichnet. Er saß an seiner Staffelei, malte seine zarten Bilder, ließ sich bezahlen, aß und trank und malte wieder bis er alt wurde. Er erblickte das Licht der Welt 1616 zu Florenz und starb daselbst in seinem siebenzigsten Jahre (1686). Er hatte die Schule des Giacopo Vignali, nach Anderen jene des Matteo Rosselli besucht und den weichen Pfad eingeschlagen, welcher von Federico Barroccio bereits angebahnt war.

Seine Bilder, die sich nie auf großartige Stoffe einlassen, sondern sich meist nur auf Köpfe oder halbe Figuren beschränken, stachen nicht nur von den nüchtern-ernsten Werken eines Fiesole, Cimabue, Gaddi, Giotto u. A., sondern auch von den gigantesken eines Bonarotti, den tief durchdachten des da Vinci und denen aller übrigen großen Maler so angenehm ab, daß sie in der sogenannten „mittleren Kunstwelt" den schon oben erwähnten Beifall finden mußten und so gute Waare wurden, daß sich mehrere gleichzeitige Copisten und Nachahmer fanden (A. Lori, B. Mancini), deren Arbeiten noch bis heute für echte Dolci's verkauft werden. Am besten imitirte ihn aber seine Tochter Agnese Maria.

Die Engländer sind namentlich außerordentliche Verehrer von Dolce's Gemälden.

In Wien finden sich folgende Werke von ihm:

Im k. k. Belvedere:
Eine h. Maria (s. d. Folge).
Christus mit dem Kreuze (Brustbild).
Die schmerzhafte Maria (Brustbild).

Die Aufrichtigkeit, eine weibliche, mit Lilien bekränzte Gestalt, welche in der Rechten ein strahlendes Herz hält.

In der Gallerie Esterhazy:
Ein Brustbild der h. Maria.

In der Gallerie Schönborn:
Eine h. Katharina.

In der Gallerie Liechtenstein:
Eine Madonna (Brustbild)
Ein weiblicher Kopf (?)
Christus mit Dornen gekrönt (?)
Die h. Maria, das Jesuskind und Anna (?)

In der Sammlung Heitzmann:
Ein Madonnenkopf von Agnese Maria's Hand.



Die heilige Maria [illegible]

[illegible] eine weibliche, mit Lilien bekränzte Gestalt, welche in den [illegible]
[illegible]

[illegible]:
[illegible] Maria.

[illegible]:
[illegible]

[illegible]:
[illegible]
[illegible] (?)
[illegible] gekrönt (?)
[illegible] Jesuskind und Anna (?)

In der Sammlung [illegible]:
[illegible] von Agnese Maria's Hand.



Carlo Dolce pinx.　　　　k. k. Gallerie im Belvedere.

Die heilige Maria mit dem Jesuskinde

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die heilige Maria mit dem Jesuskinde.

Gemälde von Carlo Dolce.

(Im k. k. Belvedere.)

Nur wenig läßt sich über ein Gemälde sagen, dessen stofflicher Inhalt so einfach ist, daß das Bild nur durch die Art der Ausführung Interesse erwecken kann, wie das hier wirklich der Fall ist, indem dieses Werk des Carlo Dolce allgemein zu den besten seiner Leistungen gezählt wird und den Namen „der Jungfrau mit dem zum Himmel weisenden Kinde" erhielt.

Was Fleiß, Feinheit der Vollendung, Glätte und Verschmelzung anbelangt, kann man es selbst den berühmtesten Werken von Dolce's Hand an die Seite setzen. Nur sind die Schatten, wie das bei diesem Meister fast immer der Fall ist, durch die zu häufigen Lasuren, vielleicht aber auch durch das Schwarz, dessen sich Dolce zur Unterlage bediente, etwas stark nachgedunkelt. Die Draperien sind fließend und weich, obwohl sie sonst bei Dolce oft durch seine zu große Ausführung steif und blechartig (wie z. B. bei der mit Lilien gekrönten „Aufrichtigkeit") wurden.

Jakob Ruysdael.

Jakob Ruysdael war der berühmteste Landschaftmaler der Niederländer. Allein er war noch etwas, nämlich Arzt, und hatte seltsamer Weise viel früher, als er den Pinsel ergriff, schon manche glückliche Heilung zu Stande gebracht. Sein Vater war, wie man dazumal sagte „Ebenist," das ist Kunstschreiner, und wollte aus dem Knaben, der ihm 1635 (nach Anderen 1643) zu Haarlem geboren wurde, einen gelehrten Herrn machen. Er gab ihn deßhalb, obgleich Jakob schon in seinem zwölften Jahre aus eigenem Antrieb ganz gute Bildchen malte, in das Collegium und ließ ihn Medizin und Wundarznei studiren, und vielleicht hätte Ruysdael über seinen wissenschaftlichen Arbeiten, die in seiner Jugendzeit von ihm so sehr geliebte Malerkunst gänzlich außer Acht gelassen, wenn nicht eben dazumal Berghem und Hobbema so großen Ruf gewonnen hätten, daß sich Ruysdael entschloß, den ersteren aufzusuchen, um im Vereine mit ihm die landschaftliche Natur zu studiren und zu zeichnen und zu malen. Aber bald hatte Ruysdael, wie dieß bei seiner wissenschaftlichen Bildung vorauszusehen war, seine Nebenbuhler überflügelt, denn er malte nicht nur Gegenden oder anmuthende Waldpartien und liebliche Gründe, sondern eigentlich künstlerische Landschaften, die oft einen tieferen dichterischen Sinn in sich tragen und den Beschauer in Nachdenken versinken machen. So stellte er z. B. die düstere Stille eines Sumpfes dar, mit seinen tiefen, wehmüthig einsamen Schatten, oder er malte den tosenden Sturzbach oder die lange Haide mit dem sturmbewegten Gewölk. Niemand wußte besser als er, den Waldesduft und Windeshauch wiederzugeben, die seine Eichenforste wirklich zu durchweben scheinen, und sein „Judenfriedhof" zu Dresden ist ein durch und durch poetisches Bild, eine zum Gedichte gewordene Landschaft.

Aus dem Leben dieses Künstlers ist im ganzen nur wenig bekannt. Man erzählt, daß er sich nie verheirathen wollte, damit er in seinem Wirken nicht gestört werde und daß er seinen alten Vater unterstützen könne. Auch soll ihm in der Umgegend von Rom, welche Stadt er in Gesellschaft eines Mitkünstlers besuchte, folgender Vorfall begegnet sein. Die beiden jungen holländischen Maler saßen in der Campagna und zeichneten, als zufälligerweise ein Cardinal vorüberfuhr, der bei dem Anblicke der jungen Leute seinen Wagen halten ließ, und ausstieg, um die Arbeit der Beiden zu besehen. Der vornehme geistliche Herr war überrascht von der Schönheit der Zeichnungen, lobte

die jungen Künstler, nannte seine Wohnung und versprach ihnen seinen wärmsten Schutz. Als er wieder weggefahren war, zeichneten die Beiden noch eifriger und setzten ihre Arbeit durch mehrere Tage unausgesetzt fort, wagten sich immer tiefer in die damals ziemlich unsichere Campagna und sprachen und träumten so viel von ihren Hoffnungen und ihrem herannahenden Glücke, daß sie alles Andere vergaßen und sich mit einemmale von Banditen umringt sahen, die ihnen Alles, was sie bei sich hatten, unbarmherzig abnahmen, so daß die armen Bursche Nachts und im bloßen Hemde nach Rom zurückwandern mußten, wo sie sich in der größten Verlegenheit nach dem Palazzo des erwähnten Cardinals begaben, der ihnen, seinem Worte getreu, das Verlorene ersetzte, und sie auch fernerhin unterstützte. Indessen ist es noch gar nicht historisch ermittelt, ob Ruysdael je in Italien war!

Die Werke des Jakob Ruysdael, dessen um zwanzig Jahre älterer Bruder Salomon gleichfalls Maler war, aber fast ausschließlich Marinen fertigte, sind ebenso verbreitet, wie hochgeschätzt. England besitzt viele seiner Werke ersten Ranges. Zu Florenz, im Haag, zu Kopenhagen, Dresden, München sind ebenfalls herrliche Werke von seiner Hand. Das Museum zu Berlin zählt nur drei Bilder von Jakob Ruysdael, die auch nicht zu seinen vollkommensten Leistungen gehören. Echte Ruysdael's sind, außer in den ständigen Gallerien, nur selten zu finden und haben dann natürlicher Weise einen hohen Preis. So kaufte Lord Landsdowne den berühmten Seesturm aus der Gallerie Brancamp um 5350 fl. C. M. — Ruysdael, welcher schon in seinem sechsundvierzigsten Jahre (1681) zu Haarlem starb, radirte auch zehn Blätter in Kupfer, von denen einige sehr selten sind.

Wien besitzt folgende Gemälde von der Hand dieses großen Meisters, der einen ganz neuen, eigenthümlichen Schwung in die Landschaftmalerei brachte und noch immer als höchstes Vorbild für alle neueren Maler dieses Faches gilt:

Im k. k. Belvedere: Eine große Waldlandschaft mit einem Bach, durch welchen ein Fahrweg führt. Sehr schön, aber stark nachgedunkelt. — Eine kleine Aulandschaft. Bezeichnet mit einem verschlungenen J. und R.

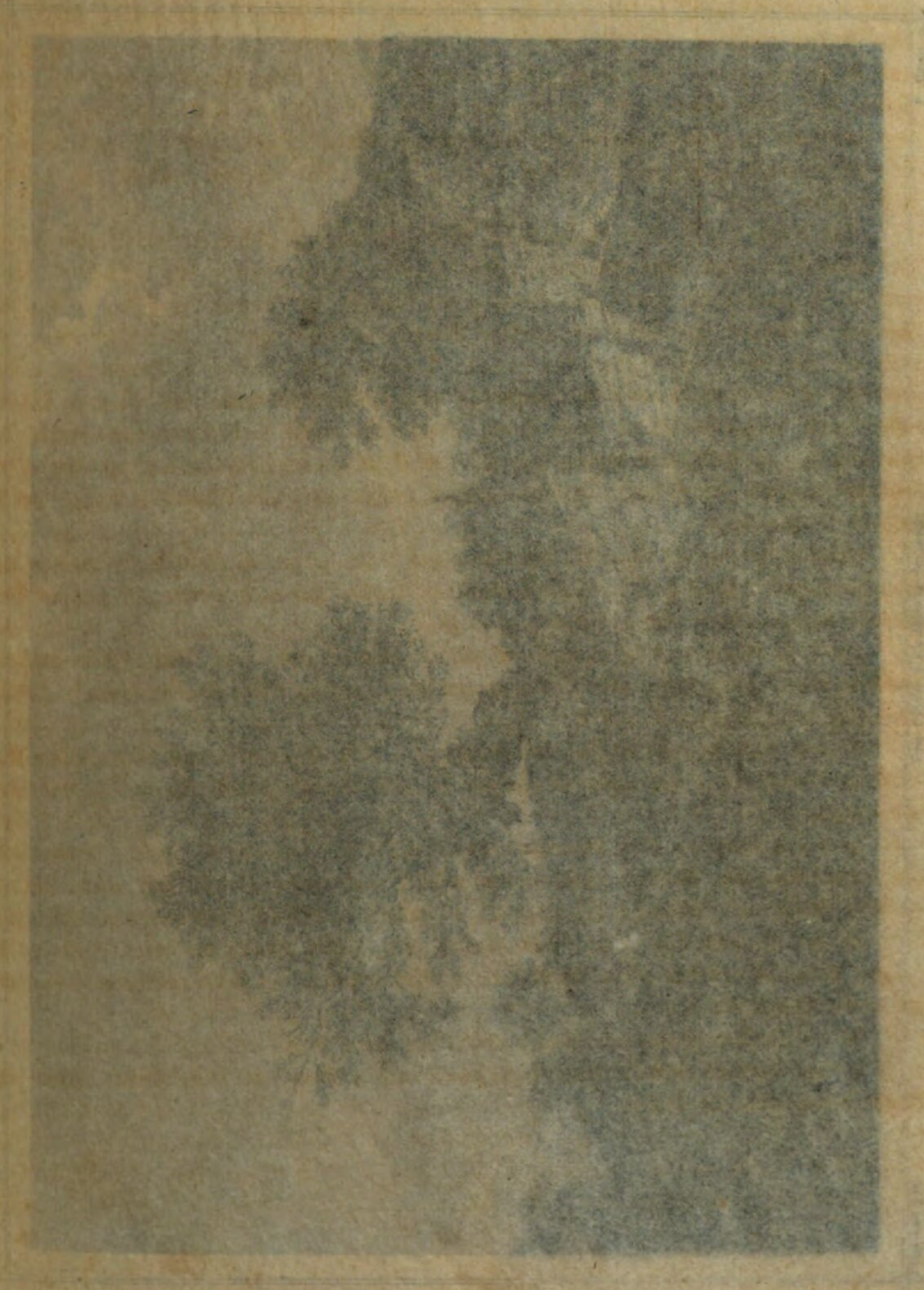
In der Gallerie Esterhazy: Ein Sumpf. — Ein Flußufer mit einem dürren Baum. — Eine Landschaft mit einem Wasserfall. — Ein Theil eines Gartens, vorne Ziegen und Schafe.

In der Gallerie der k. k. Akademie: Landschaft mit einem Walde. — Desgleichen mit einem stehenden Wasser, (stark nachgedunkelt). — Desgleichen mit einem Grabmale. — Eine Gegend zwischen Zäunen (s. d. Folge). — Eine Landschaft mit einer Ruine.

In der Gallerie Czernin: Ein Seesturm. — Ein Wald mit einem Bache. — Eine kleine Landschaft mit einem Wasserfall, trefflich erhalten. — Eine überhöhte Landschaft mit einem Wasserfalle.

In der Gallerie Harrach: Landschaft mit einem Fluß.

In der Gallerie Schönborn: Landschaft mit Feldern und einer Ferne. Neben einem Walde stehen Kühe im Wasser.



die jungen Künstler, [illegible] und versprach ihnen seinen wärmsten Schutz. Als er wieder [illegible] die Beiden noch eifriger und setzten ihre Arbeit durch mehrere Tage [illegible] immer tiefer in die damals ziemlich unsichere Campagna und [illegible] von ihren Hoffnungen und ihrem herannahenden Glücke, daß sie alles [illegible] mit einemmale von Banditen umringt sahen, die ihnen Alles, was sie bei sich hatten, [illegible] abnahmen, so daß die armen Bursche Nachts und im bloßen Hemde [illegible] mußten, wo sie sich in der größten Verlegenheit nach dem Palaste des [illegible] begaben, der ihnen, seinem Worte getreu, das Verlorene ersetzte, und sie [illegible]. Indessen ist es noch gar nicht historisch ermittelt, ob Ruysdael je in Italien war.

Die Werke von Jakob Ruysdael, dessen um zwanzig Jahre älterer Bruder Salomon [illegible] ausschließlich Marinen fertigte, sind ebenso verbreitet, wie hochgeschätzt. [illegible] viele seiner Werke ersten Ranges. Zu Florenz, im Haag, zu Kopenhagen, Dresden, [illegible] sind ebenfalls herrliche Werke von seiner Hand. Das Museum zu Berlin [illegible] Bilder von Jakob Ruysdael, die auch nicht zu seinen vollkommensten Leistungen gehören. [illegible] sind, außer in den ständigen Gallerien, nur selten zu finden und haben [illegible] einen hohen Preis. So kaufte Lord Landsdowne den berühmten [illegible] um 5350 fl. C. M. — Ruysdael, welcher schon in seinem [illegible] zu Haarlem starb, radirte auch zehn Blätter in Kupfer, von denen einige [illegible].

[illegible] von der Hand dieses großen Meisters, der einen ganz neuen, [illegible] Landschaftsmalerei brachte und noch immer als höchstes Vorbild für [illegible] gilt:

In [illegible] Waldlandschaft mit einem Bach, durch welchen ein [illegible] nachgedunkelt. — Eine kleine Aulandschaft. Bezeichnet mit [illegible].

In der [illegible] Ein Sumpf. — Ein Flußufer mit einem dürren Baum. — [illegible] Wasserfall. — Ein Theil eines Gartens, vorne Ziegen und Schafe.

In der [illegible]: Landschaft mit einem Walde. — Desgleichen mit einem [illegible], (stark nachgedunkelt). — Desgleichen mit einem Grabmale. — Eine Gegend zwischen Zäunen (s. d. Folge). — Eine Landschaft mit einer Ruine.

In der Gallerie Czernin: Ein Seesturm. — Ein Wald mit einem Bache. — Eine kleine Landschaft mit einem Wasserfall, trefflich erhalten. — Eine überhöhte Landschaft mit einem Wasserfalle.

In der Gallerie Harrach: Landschaft mit einem Fluß.

In der Gallerie Schönborn: Landschaft mit Feldern und einer Ferne. Neben einem Walde stehen Kühe im Wasser.



J. Ruysdael pinx. Gem. Gallerie d. k. k. Akademie der Künste. P. Ahrens sc.

Landschaft mit Zäunen

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Landschaft mit Zäunen.

Von Jakob Ruysdael.

(Aus der k. k. Gallerie der Akademie der Künste.)

Die meisten Landschaften, welche Ruysdael malte, haben ihre Motive in den Umgegenden von Amsterdam, und ein Lieblingsgegenstand für ihn war der Wald der welligen Ebenen Hollands, der von Lehmgründen unterbrochen oder von einem Bache durchzogen ist und den Beschauer in jenes eigenthümliche Gefühl versetzt, welches Poeten durch Gedichte und Novellen über „Waldeinsamkeit" zu schildern versuchten. Manchmal jedoch wich Ruysdael von diesem Grundthema, welches er so vortrefflich zu behandeln wußte, ab, und brachte einen etwas mehr nordischen Charakter in seine Bilder, indem er Berge und stürzende Gewässer darstellte und Tannen und Fichten auf die Abhänge der Felsen malte, die mit ihren geraden Stämmen stolz in die Luft ragen.

Aber zu den seltensten Motiven Ruysdael gehört ohne Zweifel die Landschaft mit Planken und Zäunen, welche wir hier im Stahlstiche bringen. Sie gehört ganz gewiß der Umgegend von Antwerpen an, und der Künstler faßte die Idee, dieses eigentlich Unmalerische malen zu wollen, vermuthlich auf einem seiner abendlichen Spaziergänge, wo er zwischen den Bauerngärten eines Dorfes dahinwandelte.

Dieses trefflich gemalte Bild mit seinen nichts weniger als großartigen Linien liefert einen schlagenden Beweis für den alten Künstlerspruch: „Nicht das was du malst, sondern wie du es malst, gibt den Ausschlag." Denn es kann kaum einen alltäglicheren Stoff geben, als diese Gartenplanken mit ihren sich stets wiederholenden Linien und dem eintönigen Grau, und doch besitzt dieses Bild einen Reiz, den so mancher andere Landschaftmaler trotz der gewaltigsten Gebirgslinien, trotz der üppigsten Vorgründe nicht hervorzubringen vermag, weil es nicht durch eine äußerliche, blos nachahmende, sondern durch eine innerliche Auffassung hervorgerufen wurde. Es wiederholt sich hier, was Jedermann auch anderweitig empfindet. Man geht nämlich kalt an den kolossalen Stein-Figuren des Giebels eines Palastes vorüber, während man oft ein kleines mittelalterliches Schnitzwerk, von so geringem Umfange, daß es sich mit den Händen bedecken läßt, stundenlang betrachten kann, man eilt selbst an dem ganzen schnörkelreichen, kostbaren Palast gleichgiltig vorüber,

während man unwillkürlich vor der baumbeschatteten Hütte des Bauers stehen bleibt und sich wünscht, darinnen zu wohnen. Gemälde von der Größe einer Wand vermögen uns ganz kühl zu lassen, während wir oft ein Bildchen von nur wenigen Geviertzollen wie einen wahren Schatz behandeln, und so geht es auch mit dieser Landschaft von Ruysdael, die das Alltäglichste in einer Weise bringt, die es wirklich auf einen künstlerischen Standpunct hebt. Alles was König Midas berührte, wurde zu Gold — spricht die Mythe — aber gewiß ist es, daß sich Alles was in die Hände eines wahren Künstlers gelangt, in Poesie verwandelt und dadurch eine Anziehungskraft, eine Neuheit gewinnt, die den gewöhnlichen Menschen in Erstaunen setzt, da er nicht begreifen kann, wie der Andere aus so einfachen Dingen etwas so Interessantes zu machen wußte.

Guido Reni.

Nicht leicht war wohl ein Maler beliebter als Guido Reni von Bologna, nicht leicht hatte einer größeres Glück, nicht leicht war irgend einer gutmüthiger, ja sogar frömmer, als er, und doch hatte er einen Fehler, einen einzigen Fehler, der aber in seinem Wachsthum so mächtig wurde, daß er endlich alles Gute überbot, und ein düsteres Ende herbeiführte. Guido Reni war Spieler.

Er wurde 1575 geboren. Sein Vater trieb Musik, behandelte die Flöte nicht übel und wollte, daß sich Guido gleichfalls auf die Tonkunst werfe. Da er jedoch des Knaben Neigung für die Malerei gewahrte, gab er ihn in die Schule des Calvart, wo Guido nicht lange bleiben mochte, da die Carracci größeren Ruhm besaßen. In der Schule dieser Akademiker machte der äußerst talentvolle Guido so reißende Fortschritte, daß er bald die Eifersucht des Luigi Carracci erweckte, und deshalb mit dem einundzwanzigsten Jahre Schule und Vaterstadt verließ und nach Rom wanderte, wo er sich um so mehr geborgen glaubte, als auch Quercino da Cento zu seinen Gegnern getreten war. Die Stadt der sieben Hügel ertönte bald von dem Ruf des jungen Meisters, denn Keiner wußte so kräftig und zugleich so lieblich zu zeichnen und so schön zu malen, als er; doch als Bestellungen auf Bestellungen ankamen, als sich die Freunde der Kunst fast sämmtlich dem frischen Sproß zuwandten, da begann auch der Neid — von Bologna aus sorgfältig geschürt — seine Schwingen zu regen.

Cesare d'Arpino war dem Guido Feind, weil dieser anmuthigere Gestalten zeichnete, als er. Carravaggio war ihm Feind, weil er sich von der Lieblichkeit der Reni'schen Bilder beeinträchtigt sah. Albani haßte ihn, weil auch er weibliche Gestalten malte, und weil ihm Carracci den Vorwurf gemacht hatte, daß eben Albani einen so gefährlichen Kunstgenossen, wie Guido, veranlaßt hätte, nach Rom zu kommen. Lodovico erhob, um den jungen Günstling in Schatten zu stellen, den Domenichino — aber all dieser, die Zeit des Verfalls der italienischen Kunst verkündende Handwerksneid war vergeblich, ja er schien gerade das Gegentheil herbeizuführen, denn Guido fand immer mehr Bewunderer, immer mehr Gönner und so viele Arbeit, daß er den Wünschen der Besteller kaum zu genügen vermochte. Papst Paul V., der Herzog von Toskana und Cardinal Mazarin standen an der Spitze seiner Verehrer und überhäuften ihn

mit Gunstbezeugungen und Belohnungen, ja der Andrang um seine Arbeiten wurde endlich so groß, daß er, um sich nur etwas Ruhe zu gönnen, Rom für einige Zeit verließ.

Er besuchte Neapel und malte am Chor der Kirche des h. Martin, aber seine Gegner, hier weniger von hohen Personen zurückgehalten, wußten ihm den Aufenthalt so zu verbittern, daß er Neapel verließ, ohne sein Werk zu vollenden. In Bologna feierte er aber doch einen Sieg, denn als er eine für Genua bestellte Himmelfahrt Mariä für 1000 Scudi malte, während Andere nur die Hälfte der Summe begehrt hatten, — worüber die ganze damalige Bolognesische Schule wüthend wurde — machte sein Bild so großes Aufsehen, und war so gediegen, daß sogar Calvart und Lodovico sagten, ihr ehemaliger Schüler habe sich hierin selbst übertroffen. Eines seiner vorzüglichsten Meisterwerke, und überhaupt eines der schönsten Gemälde Roms ist „Aurora", im Casino Rospigliosi, denn dieses Werk entspricht in der That allen Anforderungen des historischen Styles und besitzt dabei eine Fülle und Klarheit der Farbe, die nur wenige Bilder mit ihm theilen. Wir wissen nicht, ob sich Guido, außer bei seinem kurzen Aufenthalt zu Neapel, die Bestrebungen seiner Neider sehr zu Herzen nahm. Daß er sie leicht mit Gleichgiltigkeit betrachten konnte, versteht sich bei seinem Glücke von selbst, und er hätte das heiterste, das angenehmste Leben führen können, wenn nicht der erwähnte unselige Hang zum Spiel in ihm gelegen wäre, der um so greller hervortrat, als Guido sonst ganz ehrenvoll dastand, und sogar mehr auf äußere Haltung und Förmlichkeiten hielt, als dieses sonst bei Künstlern der Fall ist, die gewöhnlich nur allzugern über derlei Dinge hinweg sehen. Wenn Guido malte, geschah es immer mit einer gewissen Weihe. Er hatte einen kostbaren Mantel um den linken Arm geschlagen und — sogar in Anwesenheit des Papstes — sein Barett auf dem Haupte. Schweigend mußten ihn die Schüler umstehen, schweigend die Farben darreichen, denn vor seinem Bilde däuchte er sich ein Fürst. Seine Wohnung war übrigens höchst einfach, er hatte nur das nöthigste Hausgeräthe, denn er sagte, daß Die, welche zu ihm kämen, wohl seine Bilder, keineswegs aber seine Möbel sehen wollten; er lebte sehr bescheiden und züchtig, wies alle belobenden Zuschriften, Gedichte und dgl. von sich, und wenn er ein Lob anhören mußte, so bezog er es nicht auf sich, sondern auf die Kunst.

War er aber beim Spiel, so schien der sanfte Guido plötzlich ein anderer Mensch zu sein, er wagte mehr und mehr, wurde immer aufgeregter, gewann oft, verlor aber noch öfter, und zwar Summen, die an das Unglaubliche grenzen, indem er manchen Abend an 2000 Dublonen einbüßte. Er machte sich anfangs nicht viel daraus, denn er sagte, so lange man Finger habe, könne man Alles wieder gut machen, das heißt: so lange er malen könne, wäre der Verlust bald wieder hereingebracht. Der Zahlmeister des Papstes, welcher Guido das Geld für seine Arbeiten im Vatikan zu geben hatte, kannte diese Leidenschaft, und wollte ihre Ausbrüche dadurch hemmen, daß er dem Künstler nicht allzuviel in die Hände gab, aber das konnte Reni nicht ertragen, er fühlte sich durch diese Einschränkung beleidigt und reiste, ohne Abschied zu nehmen, nach Bologna. Der Papst, anstatt darüber erzürnt zu sein, ließ ihn zur Rückkehr einladen, und Cardinäle und Fürsten sandten ihre Wagen ab, um den so beliebten Meister abzuholen, und als er wieder in Rom war, gab ihm Paul V. freie Wohnung, einen fürstlichen Tisch und Roß und Wagen. Allein selbst eine solche Auszeichnung hielt ihn nicht ab, seiner betäubenden Leidenschaft zu fröhnen, in deren Aufwallung er selbst Ehrengeschenke verschleuderte. Cosmos, Großherzog von Florenz, sah einst, wie Guido binnen einer Stunde einen kolossalen Herkuleskopf malte; entzückt über die

ungewöhnliche Fertigkeit des Meisters, hing er ihm seine eigene goldene Halskette um, aber noch an demselben Tage war die schwere Kette wieder verspielt!

Beliefen sich die Spielschulden zu hoch, so fertigte er in der Schnelligkeit mehre Gemälde, weshalb man auch viele sehr flüchtig gemachte Bilder von seiner Hand findet, doch konnte auch dieses Mittel nur durch eine gewisse Zeit zureichen, und endlich war er — der reichste Maler seiner Tage — so in Schulden gerathen, daß ihn nach und nach alle seine Freunde verließen und Niemand mehr an ihm festhielt, als seine — Gläubiger. Er starb 1642 in einem Alter von 67 Jahren zu Bologna.

Guido's Gemälde lassen sich füglich in drei Reihen ordnen. Zur ersten und schönsten Reihe gehören jene, welche vollkommen durchgeführt sind und sich einer warmen Färbung erfreuen; — der „Kindermord" zu Bologna, die vorgenannte „Aurora" u. A. —

In der zweiten Reihe stehen jene, in welchen bereits ein kälteres Grau vorherrscht, die aber noch sorgsam durchgebildet sind, und zur dritten gehören jene oben erwähnten, fast skizzenförmigen Bilder, die, strenge genommen, oft nur deshalb beachtet werden können, weil sie den Namen eines so berühmten Meisters tragen. Das oft sehr auffallende, zuweilen sogar disharmonische Grau in späteren Bildern Guido's rührt daher, daß dieser Maler, wenig besorgt, wie seine Werke in Zukunft aussehen würden, alle seine Uebergänge mit Terra verde di Bologna mengte, welche sehr angenehme grünliche Töne gibt, mit der Zeit aber, besonders wenn sie nicht gehörig gereinigt wurde, gänzlich verfliegt, und die zur Grau-Mischung gehörigen Nebenfarben, nämlich Weiß und Schwarz, allein stehen läßt. Der Hauptcharakter in Guido's Werken ist eine gewisse Lieblichkeit, eine gewisse Weichheit, die ihn so allgemein beliebt machte, aber in seinen flüchtigeren Bildern zuweilen bis zu einer Art von Schlaffheit ausartet. Das Große, Dramatische, so wie die Durchbildung von Charakteren blieb ihm fremd.

In Wien befinden sich folgende Gemälde von seiner Hand.

Im k. k. Belvedere:

Taufe Christi (lebensgroße Figuren, warme Färbung).

Christus mit der Dornenkrone (Brustbild).

Eine Sybille (Kniestück).

Die vier Jahreszeiten, durch lebensgroße weibliche Figuren dargestellt. (s. d. Folge)

Maria mit dem Kinde, der kleine Johannes mit einem Vogel.

Der reuige Petrus (Bruststück).

Johannes der Täufer (Bruststück).

Die h. Magdalena (Bruststück).

Maria betet das schlafende Jesuskind an. (Oval. Bei dem Christuskinde ist der Mangel einer wärmeren Mischungsfarbe — das Verflüchtigen der Terra verde — so auffallend, daß das Roth der Wangen beinahe abgegrenzt dasteht.)

Die Darstellung im Tempel. Im Vordergrund spielt ein Knabe mit zwei Tauben (lebensgroße Figuren).

Ein Christuskopf mit der Dornenkrone.

Aus Guido's Schule: Maria mit dem Christuskinde, das einen Vogel hält. — Ein stehender Amor, bezeichnet mit F. F. v. d. F. — Eine Magdalena. — Von älteren Copien findet sich eine Lucretia.

In der Gallerie Liechtenstein:
Johannes in der Wüste.
Mutterliebe — eine Frau mit drei Kindern.
Amor mit Blumen.
Der h. Hieronymus in der Höhle.
Ariadne (?) auf einem Ruhebett.
Die h. Magdalena mit einem Engel.
Susanna im Bade.
Magdalena mit einem Salbengefäße.
St. Johannes, lesend.
Bacchus und Ariadne.
Das Christuskind auf einem Kreuze schlafend.
Johannes der Täufer (halbe Figur).
Sybille (halbe Figur).
Bacchus mit Trauben.
Flucht nach Egypten (in Quercino's Manier).
Die Anbetung der Hirten (großes Altarblatt, an manchen Stellen nicht vollendet).

In der Gallerie Esterhazy:
Lucretia (ganze Figur).
Lucretia (halbe Figur).
Ein schlafendes Jesuskind.
„Sehet den Menschen" (halbe Figur).
David und Abigail.
Anbetung der Hirten (im Achteck gemalt).
Anbetung der Hirten (kleines Bild).

In der Gallerie Czernin:
Eine h. Familie.
Eine Madonna.

In der Sammlung Biehler:
Ein weiblicher Kopf (oval).



In der [illegible]:
[illegible]
[illegible] mit drei Kindern.
[illegible]
[illegible] in der Höhle.
[illegible]
[illegible] mit einem Engel.
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Das [illegible] auf einem Kreuze schlafend.
[illegible] (halbe Figur).
[illegible] (halbe Figur).
[illegible]
Flucht nach Egypten (in Guercino's Manier).
Die Anbetung der Hirten (großes Altarblatt, an manchen Stellen nicht vollendet).

In der Galerie Esterhazy:
Lucretia (ganze Figur).
[illegible] (halbe Figur).
Ein [illegible] Jesuskind.
„[illegible] des Menschen" (halbe Figur).
[illegible]
[illegible] (im Achteck gemalt).
[illegible] (kleines Bild).

In der [illegible]:
Eine h. [illegible]
Eine Madonna.

In der Sammlung Biehler:
Ein weiblicher Kopf (oval).



Guido Reni pinx. k. k. Gallerie im Belvedere J. Hain sc.

Die vier Jahreszeiten

Die vier Jahreszeiten.

Gemälde von Guido Reni.

(Im k. k. Belvedere.)

Guido, der wie noch mancher andere Zögling der Carracci'schen Schule durch seine anmuthigen weiblichen Gestalten berühmt war, stellte hier die vier Jahreszeiten durch allegorische weibliche Figuren und drei Amoretten oder Genien dar. Als Hauptfigur prangt die in weicher Ruhe hingelehnte Gestalt des Sommers, welche dadurch, daß sie fast gänzlich entkleidet ist und in der Rechten eine Art von Schweißtuch hält, auf die Wärme dieser Jahreszeit hindeuten soll. Der Knabe neben ihr tritt auf eine Melone und trägt eine Garbe von Aehren.

Rechts im Bilde sitzt die Nymphe des Herbstes; sie ist schon mehr bekleidet, und der ihr beigegebene Amorin hält eine Feige in der Hand. Weiter nach rückwärts ist die ebenfalls verhüllte Nymphe des Frühlings, deren Amorin — eine Andeutung auf das Erwachen der Natur und die sich verjüngenden Triebe, — den Bogen zu spannen beginnt. Ganz im Hintergrunde, und fast als Nebenfigur behandelt, zeigt sich eine ganz in Gewänder gehüllte Alte, die den schon bei uns nicht sehr geliebten, in Italien aber ganz ungern gesehenen Winter darstellt.

Das Bild ist auf Leinwand gemalt (7 Fuß breit und 6 Fuß 3 Zoll hoch). Die Figuren sind lebensgroß. Die Behandlung ist breit, die Farbe an manchen Stellen noch ganz wohl erhalten und die Zeichnung des Nackten gefällig, wie sich das bei Guido fast immer vorfindet.

Bartolomeo Schidone.

Bartolomeo wurde im Jahre 1559 zu Modena geboren und die Zeit seiner künstlerischen Studien fiel in die Periode, in welcher die drei Carracci zu Bologna ihre eklektische Schule errichteten, weßhalb auch er die sehr mächtigen Einflüsse derselben empfand, wodurch mehrere Kunstschriftsteller und besonders Malvasia bewogen wurden, ihn wirklich für einen Schüler der Carracci zu erklären. Allein Bartolomeo schlug doch eine andere Richtung ein, denn die Werke eines Correggio, der mit seinem Farbenschmelz und mit seinem Helldunkel so großes Aufsehen erregte, hatten einen zu großen Eindruck auf ihn gemacht, als daß ihm der akademische Gang in der Carracci'schen Schule hätte behagen können, auch fühlte er sich, während diese Schule mitunter sehr stark an der Antike hing, mehr zur Natur hingezogen und erreichte eben dadurch in der Folge einen bedeutenden Ruf, weil fast jeder Bilderfreund durch die Kunst an die Natur erinnert werden will, und das bloße Idealisiren als einen Abweg betrachtet der in das Reich der Träumerei hinüber führt.

Durch diesen naturalistischen Hang hatte Schidone einen Weg eingeschlagen, wie für ihn keiner besser gewesen wäre, denn es ward ihm dadurch, wie nur wenigen Künstlern schon bei seinen Lebzeiten hohe Ehre zu Theil, und beinahe eine Ueberschätzung, die noch nach seinem Tode fortdauerte, indem ihn Marini als ein „Wunder der Kunst“ pries, Scanelli seines Lobes nicht satt werden konnte und Landon in seinen Annalen (II. 95.) behauptete, daß Schidone's Gemälde noch theuerer als jene des Rafael bezahlt wurden. Indessen war Schidone doch nichts weniger als glücklich zu nennen, denn er theilte mit dem sonst so liebenswürdigen Guido eine und dieselbe unglückliche Leidenschaft, die des Spieles, die ihn nicht nur oft von der Arbeit abhielt, sondern auch häufig in Verlegenheiten stürzte, die sehr leicht vermieden worden wären. Seine Gemälde sind aus dem ersteren Grunde auch ziemlich selten, doch finden sich auch mehrere sehr große Werke von seiner Hand, besonders Freskobilder, wie im Palazzo della municipalità zu Modena, welche er 1604 vollendete, oder die in Oel gemalte „Pietà“ (der todte Heiland in dem Schooße seiner h. Mutter), welche sich jetzt in der Akademie zu Padua befindet. Zu seinen besten und vollendetesten Werken gehören diejenigen Bilder, welche sich in den Studii und der königlichen Gallerie zu Neapel befinden, nämlich, zwei h. Familien, eine Charitas mit drei Bettelkindern und zwei Kinder mit einer Lerntafel.

Schidone war späterhin Hofmaler des Herzogs Ranunzio von Parma, fühlte sich aber nicht sehr zufrieden und wurde vor Unmuth und Verdruß förmlich krank, als er einst eine so bedeutende Summe im Spiele verlor, daß er dadurch gänzlich unfähig wurde, seine ohnedieß schon namhaften Schulden zu bezahlen. Man erzählt auch, daß er eben an den Folgen dieses Unmuthes in seinem sechsundfünfzigsten Jahre (1615) zu Parma gestorben sei. Im Uebrigen sind wenig Einzelheiten aus dem Leben dieses Meisters bekannt.

Zu Wien befinden sich folgende Werke von seiner Hand.

Im k. k. Belvedere:

Christus in Emaus (s. d. Folge).

Eine Grablegung Christi (kleines Bild).

In der Gallerie Liechtenstein:

Apoll und Marsias (?)

[illegible] Hofmaler des Herzogs Ranunzio von Parma, fühlte sich aber [illegible] Unmuth und Verdruß förmlich krank, als er einst eine [illegible] [illegible], daß er dadurch gänzlich unfähig wurde, seine ohnedieß schon [illegible] Man erzählt auch, daß er eben an den Folgen dieses Unmuthes [illegible] Jahre (1615) zu Parma gestorben sei. Im Uebrigen sind wenig [illegible] Meisters bekannt.

[illegible] folgende Werke von seiner Hand.

[illegible]

[illegible] (s. d. Folge).

[illegible] Christi (kleines Bild).

[illegible]chtenstein:

[illegible]as (?)



Bartolomeo Schidone pinx. | k. k. Gallerie im Belvedere | A. Schultheiſs sc.

Christus in Emaus

Christus in Emaus.

Gemälde von B. Schidone.

(Im k. k. Belvedere.)

Eine tüchtige Ausführung! — Welche breiten Lichter, welche kräftigen Schatten, welche Modellirung; wahrhaftig eines der besten Oelgemälde des Schidone! — Es erfüllt alle Anforderungen, die man an die spätere bolognesische Schule in Beziehung auf den Vortrag machen kann. Bei alledem aber welch' unstylisirte Auffassung des Gegenstandes, wie sehr durch Nebensachen in die Genremalerei hinüberstreifend! — Dieser Salat in der Schüssel, diese zerschnittenen Limonien, dies Champagnerglas, dieser weiße Rettich ꝛc. ziehen das Auge des Beschauers zu sehr auf sich und erinnern mit dem weißen Tischtuche und der Serviette, an eine der reinlicheren und besseren Osterien zur Zeit des Schidone, in der Christus der Herr und seine beiden Jünger zufällig zu Tische sitzen.

Hat es aber Tiziano in einem seiner berühmtesten Bilder, welches denselben Gegenstand behandelt, und das unter dem Namen „la nappa“ bekannt ist, viel besser gemacht?

Herrscht nicht auch hier das Genremäßige vor? Und haben wir deßhalb ein Recht, solche Gemälde durchaus zu verdammen, weil sie durch Nebendinge dem Jetztleben näher gerückt sind, und weil das Costüm nicht genau eingehalten ist? Wohin müßte man dann Dürer, Eyck, Leyden u. A. stellen, die ihre Landsknechte mitten unter den Aposteln, mitten in der Passionsgeschichte anbrachten? Es ist vielleicht keine Tugend, Costümfehler zu machen, es war aber auch gewiß kein Laster der älteren Meister, daß sie die Begebenheiten der Evangelien ihrer eigenen Gegenwart näher zu rücken und dadurch ihren Zeitgenossen verständlicher zu machen suchten. Spielte ja doch auch der unübertreffliche Garrik seinen Hamlet in moderner Tracht, obwohl die Handlung des Stückes fast in die Sagenzeit Dänemarks zurückfällt, und gewann dadurch die Gemüther seiner Zuschauer mehr, als wenn er regelrecht costümirt erschienen wäre.*)

*) Nur dürfen derlei Dinge nicht zu weit gehen. So wird es z. B. schon komisch, wenn Tintoretto den Juden beim Mannasammeln in der Wüste Gewehre mit Radschlössern gibt, oder ein anderer Maler, der den h. Joseph als Zimmermann vorstellte, diesen an nichts Geringerem, als an einem Beichtstuhle arbeiten läßt!

Lassen wir also das Archäologische des Bildes und freuen wir uns an der markigen, männlichen Malerei, an dem kraftvollen Pinsel, der fast an das Ueberlebensgroße streifende Köpfe mit solcher Sicherheit modellirt und so gute Hände zeichnet. Auch in der Handlung ist Leben. Kleophas breitet, da der Herr das Brod bricht, erstaunt die Hände aus und der zweite Jünger hebt sich, eben so ergriffen, vom Stuhle auf und blickt auf seinen Genossen hinüber als ob er sagen wollte:

„Brannte nicht unser Herz in uns, während er auf dem Wege redete und uns die Schrift aufschloß?“ (Evang. Luc. 24 V. 32.)





P P Rubens pinx. | Gem. Gallerie Schönborn | E. Schuler sc

Neptun und Amphitrite.

Neptun und Amphitrite.

Gemälde von P. P. Rubens.

(In der Gallerie des Grafen v. Schönborn.)

Unter den vielen großen und herrlichen Gemälden von Rubens, deren sich unsere Kaiserstadt mit Recht rühmen darf, ist das vorliegende Bild das größte und ausgezeichnetste von denjenigen seiner hiesigen Werke, welche Gegenstände aus der Götterlehre darstellen. Es ist bekannt unter dem eingeschlichenen Namen „Thetis und Neptun“, allein Thetis war die Gemahlin des Peleus und die Mutter des Achilles und eine offenbare Gegnerin des Neptun, denn als sich dieser mit Juno und mit Apollon vereinigt hatte, um den Zeus gefangen zu nehmen, war es Thetis, welche die Verschwörung aufdeckte und den hundertarmigen Briareus herauf rief, um Kronion vor den Angriffen der drei Verbündeten zu schützen. Auch mochte es Neptun wohl schwerlich vergessen, daß er es nur ihr zu verdanken hatte, aus dem Olymp auf die Erde verbannt zu werden, um bei Laomedon Taglöhnerdienste üben zu müssen. Die auf dem Bilde dargestellte Göttin ist also Amphitrite, die Gemahlin des Neptun, welche auch Halosydne genannt wird und unter der ersten Benennung die „Erde umgürtende“, unter der zweiten die „gewaltige Wogen schlagende“ See bedeutet. Sie wurde von den antiken Künstlern gewöhnlich neben dem Neptun (Poseidon) auf dem Muschelwagen sitzend abgebildet und zwar als eine kräftige, wohlgewachsene Frau. Auch Rubens folgte hier dieser Darstellungsweise, nur schmückte er in dem Reichthum seiner Phantasie das Bild mannigfach aus, denn er wölbte über die Hauptgruppe hin ein Segel, welches das Angesicht der Amphitrite beschattet und dem Künstler Gelegenheit darbot, einen Kopf im Helldunkel zu malen. Er umgab das Götterpaar mit Tritonen und Najaden, welche der Herrin der See Geschenke aus dem Meeresgrunde darbieten, und brachte einen Löwen und einen Tiger, ein Nilpferd, ein Nashorn und ein Krokodil, nebst Muscheln u. a. dgl. an. Das Gemälde mit seinen etwas überlebensgroß gehaltenen Gestalten, ist ganz von Rubens eigener Hand und mit einer Virtuosität und einer Lichtklarheit gemalt, wie sie sich eben nur bei Rubens eigenen Werken vorfindet. Ganz besonders schön sind die Thiere behandelt und erinnern ungemein an die berühmte Tigerin, die ihre Jungen gegen ein Krokodil vertheidigt (auf dem Bilde der vier Welttheile im k. k. Belvedere), welche ebenfalls von Rubens eigener Hand gemalt ist. Rubens ließ nämlich, um Zeit zu gewinnen, die Thiere in seinen Bildern gewöhnlich von Snyders oder Fyt malen, da aber einige seiner Neider ausstreuten, daß er dieß aus keinem anderen Grunde thue, als weil er sie selbst nicht malen könne, entgegnete er auf keine andere Weise, als daß er nun vor den Augen aller seiner Besucher Thiere malte, welche sich von denen von Snyders oder Fyt gemalten durch die unendlich leichte, großartige Behandlung nnd durch die dünnere, oft ganz durchscheinend aufgetragene Farbe, mit einem Worte durch den Rubens'schen Geist unterscheiden.

---

*

Don Diego Velasquez de Silva.

Wenn man Rubens mit Recht den Malerfürsten Vlamland's nennt, so kann Velasquez mit gleichem Grund als der königliche Maler Spaniens bezeichnet werden, denn auch er bewegt sich nur in den höchsten Kreisen, auch er war eine bedeutende Person am Hofe von Madrid, auch er erhielt von seinem König den Posten eines Gesandten, und führte gleich Rubens das Leben eines hochgebildeten, reichbegüterten Mannes.

Don Diego war der Sohn des Juan Rodriquez de Silva und der Donna Geronima Velasquez, woher er nach spanischer Weise den Namen Velasquez de Silva bekam. Er wurde zu Sevilla 1599 geboren und seine Taufe erfolgte am 6. Juni jenes Jahres in der Kirche San Pedro. Der Knabe sollte sich, den Wünschen seines Vaters zufolge, den Wissenschaften widmen, und bekam deshalb eine ungewöhnlich sorgfältige Erziehung; aber der weiße Rand der Blätter seiner Bücher hatte augenscheinlich mehr Reiz für ihn, als die Lettern der Klassiker, denn er wußte den ersteren sehr reichlich zu verzieren, ohne daß ihm Jemand gesagt hätte, daß schon Dürer oder Bonarotti Randzeichnungen gemacht haben. Deshalb änderte der kluge Vater auch seinen Sinn und gab den jungen Diego zu Francisco Herrera el viejo in die Schule, von dessen Rauhheit er vielleicht hoffte, daß der Knabe von der Kunst abgeschreckt würde. Allein gerade diese Barschheit des alten Herrera war der Prüfstein für die Neigung des Knaben, denn dieser ließ Alles ruhig über sich ergehen, um nur zeichnen und malen zu können, schloß sich aber, als er schon etwas reifer geworden war, von seinem richtigen Gefühle getrieben, an den gelehrten und freundschaftsvollen F. Pacheco, dessen Gesellschaft und Lehren von dem besten Einfluß auf den heranwachsenden Jüngling waren.

Diego studirte am meisten nach der Natur und nicht nach Meistern, wie das bei allen wahrhaft ursprünglichen Talenten der Fall ist. Er hielt sich seine Modelle und suchte, fern von schulgemäßer Malweise, Farbe und Ton am Leben selbst auf, wodurch er am schnellsten erlernte, welche Farben sich mit einander vertragen und welche nicht stimmen, und den einfachsten Farbensatz erkannte, der eben neben einer ruhigen Masse von Grau, mit einigen wenigen lebhafteren Farben, die klarste, harmonischeste Wirkung hervorbringt, besonders wenn die Gemälde auch in Beziehung

auf Räumlichkeit bedeutend werden. Diego malte in seiner frühesten Periode sogleich Bildnisse, welche ungemein ansprachen. In der zweiten Epoche stellte er Gegenstände aus dem unteren Volksleben dar, z. B. den „Aguador de Sevilla“ (den Wasserträger), „las Hilanderas“ (zwei spinnende Mädchen), „las Barrachos“ (der bäurische Bacchus) u. a. m., und erst später ging er zu historischen Gegenständen und zu dem Portraitfache höherer Art über.

In dem Hause des F. Pacheco, welcher eine ganz besondere Vorliebe für den talentreichen Diego gefaßt hatte, fanden sich die besten Köpfe, die Dichter, Gelehrten und Künstler Sevilla's ein. Diego erweiterte durch diese Gesellschaften seine wissenschaftlichen Kenntnisse auf die angenehmste Art, und gewann eine feine Form des Umganges. Zugleich erreichte er schon solches Ansehen, daß sich die günstigste Zukunft für ihn herauszustellen schien und ihn Pacheco zu seinem Eidam erwählte, indem er seine schöne Tochter Juana dem Diego zur Gemahlin gab. Mit dem dreiundzwanzigsten Jahre (1622) ging der junge Ehemann aber nach Madrid, denn er hatte zu viel von den Kunstschätzen dieser Königsstadt gehört, um nicht die Begierde in sich zu fühlen, Alles mit eigenen Augen zu sehen. Er blieb dort nur ein Jahr, hatte aber auch hier durch seine Gaben und durch seine Liebenswürdigkeit an dem Canonicus Don Juan da Fonseca y Figueroa einen Freund gefunden, der Alles aufbot, um den jungen Künstler in Flor zu bringen und deshalb so lange bei dem Duca d'Olivarez, Premier des Königs von Spanien, von Diego sprach, bis dieser endlich den König selbst bewog, (1623) Velasquez nach Madrid rufen zu lassen, wohin Pacheco seinen Schwiegersohn begleitete, damit er, wie er sich ausdrückte, ein Zeuge seines Ruhmes werden könne.

Der dankbare Diego malte hier das Bildniß Fonseca's mit solcher Liebe, solchem Fleiße und solcher Wahrheit, daß sogar Philipp III. davon begeistert wurde, der nun dem Künstler einen Monatsgehalt von zwanzig Ducaten bestimmte und sowohl sich selbst, als den Cardinal Infant von ihm malen ließ. Das Bild des Königs, der zu Pferde dargestellt war, machte wieder so großes Aufsehen, daß es für alles Volk in der Hauptstraße von Madrid aufgestellt wurde, und eine Menge von Gedichten und Lobpreisungen hervorrief. Dafür wurde Velasquez noch in demselben Jahre (31. October 1623) vom König mit einem weiteren Gehalte von 300 Ducaten und mit der Ernennung zum Hofmaler beschenkt und ihm die besondere Bezahlung jedes einzelnen Bildes zugesichert. Auch beschloß der König, sich fürderhin nur von Velasquez malen zu lassen. Bei den Entwürfen, welche von allen vorzüglichen Künstlern Spaniens zu dem Denkmale für Philipp III. eingereicht wurden, gewann Diego ebenfalls den Preis, und dieser bewirkte ihm die Stelle eines „Ugier de camera“ und das einträgliche Amt eines „Ayuda de camera del Rey.“

Man kann sich aber die Freude und Begeisterung des Velasquez denken, da (1628) der von aller Welt gepriesene Rubens als Gesandter nach Madrid kam. Diego hatte mit dem großen Künstler schon öfter Briefe gewechselt, als sich aber die beiden edlen Männer persönlich kennen lernten, schlossen sie, fern von allem Künstlerneide, fern von aller Intrigue und gegenseitig von ihrer Meisterschaft und ihrem Wesen entzückt, eine so innige Freundschaft, daß der große Vlamänder alle Zeit, die ihm seine Geschäfte frei ließen, dem biedern Spanier widmete, mit dem er die Ansichten über die Kunst in Italien und den Niederlanden austauschte, und den ohnehin nur schlummernden Wunsch Diego's, Italien zu bereisen, auf das Lebhafteste anfachte. Rubens mochte in dieser Beziehung auch auf Philipp IV. eingewirkt haben, denn dieser, der lange Zeit

zögerte dem Velasquez Urlaub zu geben, willigte endlich in die Reise und ließ dem erfreuten Diego 400 Ducaten Reisegeld und die besten Empfehlungsbriefe darreichen. So fuhr Velasquez am 10. August 1629 von Barcelona nach Venedig, wo ihn der spanische Gesandte in sein Haus aufnahm.

Velasquez begab sich, nachdem er zu Venedig nach Tiziano, Paolo, Tintoretto u. A. gezeichnet und gemalt hatte, nach Rom, wo ihm Urban VIII. eine Wohnung im Vatikan anwies. Hier arbeitete er nach Michelangelo, zog aber nach der Villa Medici, wo ihm der spanische Gesandte eine eigene Werkstätte herrichten ließ. Nach ungefähr drei Vierteljahren fuhr Velasquez nach Neapel und eilte von hier (Anfangs 1631) nach Madrid zurück, wohin ihn der König berufen hatte.

— — Wie unähnlich war Velasquez dem Ann. Carracci! Auch er copirte nach Tiziano, Veronese, Michelangelo u. a. Meistern, wie diese Eklektiker, aber er gab keineswegs sein eigenthümliches Wesen auf, indem er die Vortrefflichkeiten Anderer ergründete, sondern kehrte, trotzdem daß er außerordentlich viel gelernt hatte, wieder als kein anderer, denn als der Spanier Don Diego de Silva zurück, wie auch Rubens als kein anderer denn als Rubens aus Italien zurückkehrte, was jedenfalls das entschiedenste Zeugniß von eigenthümlicher Urkraft gibt, indem hunderte von mittleren Talenten, besonders zu Rom, untergehen in den Formen, die auf sie eindringen, und alle Selbständigkeit verlieren!

Nagler sagt in seinem höchst schätzenswerthen Künstlerlexikon (Band 20, S. 16):

„Velasquez legte in das einfachste Portrait mehr Poesie und Schwung, als viele Historienmaler in ihre symbolischen Compositionen“ (und Seite 17:) „Wenn er eine jener ritterlichen Figuren seiner Zeit zu malen hatte, deren Haltung eben so stolz war, wie die seinige, wurden seine Pinselstriche unwillkürlich kecker, männlicher, bravourartiger; das ihm gegenüberstehende Modell vergrößerte sich in seinen Augen und das Portrait gestaltete sich unter seinen Händen zu einem Historiengemälde.“

Diese Aeußerung ist bei manchem von den Bildnissen Don Diego's wirklich vollkommen wahr; ja selbst der phlegmatisch-kühle Palomino in seinen „Vidas de los pintores“ &c. geräth vor dem Reiterbildnisse des Herzogs von Olivarez, der eben in die Schlacht sprengt, in laute Begeisterung und sagt: „Man sieht den Staub sich verdichten, den Rauch emporsteigen, man macht das Handgemenge mit, hört die Schwerter klirren und die Harnische ertönen!“

Ebenso gehört zu seinen vorzüglichsten Werken das Bildniß des Admirals Don Adriano Pulido Pareja, welches mit solcher Wahrheit vollendet war, daß man davon erzählt, daß König Philipp IV., der einmal in Gedanken versunken, den Saal betrat, in welchem es an die Wand hingestellt war, unwillkürlich ausrief:

„Que todavia estàs aqui? No te ho despachado yà, como no te vas?“ *) und erst dann von seinem Irrthum zurückkehrte, als das Bildniß keine Antwort gab.

Solcherlei Werke mußten Velasquez immer noch höher heben, mußten ihm immer mehr und bedeutendere Arbeiten verschaffen. Wir sehen den Meister daher auch in einer steten Thä-

*) Was allerwege stehst du da? Habe ich dich nicht schon abgeschickt, warum gehst du nicht? (S. Palomino: Vidas de los Pintores etc. S. 81.)

*

tigkeit, bald Gemälde aus der Geschichte, bald die Bildnisse der vornehmsten Personen Spaniens, und unter andern auch das große Bild, den Einzug des Königs zu Lerida (8. August 1644) fertigen.

Mittlerweile hatte der König die Idee gefaßt, zu Madrid eine Kunstschule zu errichten, und sandte daher seinen jetzigen Kammermaler Velasquez neuerdings nach Italien, auf daß er die nöthigen Abgüsse u. dgl. ankaufe; zugleich ertheilte er ihm aber auch (S. Preciado, Arcadia pictorica und Lope de Vega) einen geheimen gesandtschaftlichen Auftrag an Innozenz X., welchem zufolge der Künstler vom römischen Hofe als außerordentlicher Minister behandelt wurde und ihm die Cardinäle Pamfili, Barberini, Astali und viele andere sehr hochstehende Personen ihre Aufwartung machten. Zu Rom malte er jetzt auch den Papst, bei welchem Bilde sich der schon früher erwähnte Fall einer Täuschung wiederholte, indem der Camerlengo den Hofleuten zuflüsterte, stille zu sein, da der Papst im Hintergrunde des Zimmers sei.

Die Akademie kam indessen nicht zu Stande, Velasquez mußte wieder zurück, bekam aber vom König als Lohn für seine Verdienste, die Würde eines „Aposentador mayor" oder Hofmarschalles des königlichen Palastes. Jetzt malte Velasquez wieder ein großes Bild, und zwar sein ausgezeichnetestes Werk, welches unter dem Namen der „Familie" allgemein berühmt wurde und die gesammte Familie des Künstlers vorstellt. Als es vollendet war und Jedermann — selbst der König — über die ungemeine Wahrheit und die Herrlichkeit der Farben und Töne entzückt war, machte Philipp plötzlich die Bemerkung, daß nur noch eines fehle. Er ging dann zum Malerkasten, tauchte einen Pinsel in die Farbe und — — malte dem Don Diego eigenhändig den Orden von St. Jago auf die Brust! — Nun war Velasquez „Hidalgo von St. Jago!" — Luca Giordano aber sagte, die „Familie" sei eigentlich „die Theologie der Malerei!"

Don Diego's Amt als Aposentador nöthigte ihn, im Jahre 1660 eine Reise nach Irun zu machen, um den Empfang der Infantin Donna Maria Teresa vorzubereiten, welche den König Ludwig XIV. von Frankreich zum Gemahl nahm; aber die Besorgnisse bei einem so rücksichtvollen, für den ceremoniellen spanischen Hof so schwer zu erfüllenden Auftrag und vor Allem die Beschwerden der Reise wirkten plötzlich so nachtheilig auf das Wohlsein Diego's, daß er nach der Heimkehr schwer erkrankte, und noch am 7. August 1660 — in seinem einundsechzigsten Jahre — starb.

Seine treue Gemahlin Juana folgte ihm schon nach sieben Tagen in die dunkle Gruft!

Velasquez hatte im höchsten Sinne des Wortes ein wahres, glänzendes Künstlerleben geführt.

Von den Händen des Don Diego finden sich folgende Gemälde zu Wien:

Im k. k. Belvedere:

Die eigene Familie des Künstlers. Im Vordergrunde Donna Juana, die Tochter Pacheco's. Ganz rückwärts Velasquez an der Staffelei.

Das Portrait König Philipp IV., Kniestück, lebensgroß.

Ein lachender Bauer mit einer Blume in der Hand, Bruststück.

Das Portrait der Infantin Donna Margaretha, als Kind.

Ein spanischer Prinz, als Knabe, wahrscheinlich Don Baltasar Carlos, der Bruder der vorigen.

Eine spanische Prinzessin als Kind.
Eine desgleichen, mit einem Schoßhündchen.

In der Gallerie Liechtenstein:
Der Raucher (s. d. Folge).

In der Gallerie Esterhazy:
Das Portrait eines Papstes (Bruststück).

In der Gallerie Czernin:
Kopf eines Knaben.
Portrait König Philipp IV. von Spanien.

In der k. k. akademischen Gallerie:
Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten. (?)
Das Brustbild der Gemahlin König Philipp IV. von Spanien.
Skizze zu dem Reiterbilde König Philipp IV. (klein).
— Desgleichen. —
Skizze eines Cardinals zu Pferde.

Der Raucher.

Gemälde von Don Diego Velasquez de Silva.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Der Gegenstand dieses Bildes ist ein einfacher. Es stellt einen wohlhabenden Spanier vor, der in seinem Lehnstuhle sitzt, ein Bein über das andere geschlagen hat und raucht. Ein Diener, ein Hund und allerlei Geräthe erfüllen den übrigen Raum des Bildes. — Und doch sind es hier zwei Dinge, die uns auffallen und die wir kurz besprechen wollen. Zunächst ist man überrascht, einen aus einer Pfeife rauchenden Spanier in Lebensgröße von einem spanischen Meister gemalt zu sehen, da man sich den Spanier immer nur mit seinem Cigarrito zu denken gewohnt ist. Allein das Tabakrauchen war zur Zeit des Don Diego Velasquez in Spanien keine Seltenheit mehr, denn der Tabak wurde schon 1520 zu Yucatan aufgefunden und fünf Jahre später von dem Toledaner Francisque Hernandez nach Spanien gebracht, wo er sich — wie in ganz Europa und so zu sagen, auf der ganzen Erde — bald einbürgerte und zum Bedürfniß machte. Velasquez konnte also schon viele und vornehme Raucher gesehen haben, die ihn auf die Idee brachten, einmal einen Solchen zu malen. Die Frage wegen eines pfeifenrauchenden Spaniers wäre also gelöst. Der zweite Punct berührt die von einigen Bilderfreunden aufgestellte Frage, ob dieses Bild mit seinen dunklen Schatten, wirklich von der Hand des Velasquez sei, da dieser doch sonst so hell und klar zu malen gewohnt war. Wir glauben hierauf ganz bestimmt mit einem Ja antworten zu dürfen und bemerken zugleich, daß es aus seiner ersten Periode stammt, in welcher er Gestalten aus dem Volke zu malen liebte, wobei er so tief in die Farbe ging, daß er den Namen des „zweiten Carravaggio" — el segundo Carabagio — bekam, indem dieser Meister ebenfalls sehr dunkle Schatten malte. Wir haben dieses Bild vorzüglich deshalb für unser Werk gewählt, weil hier Velasquez eben in nicht gewohnter Weise erscheint und weil derartige Bilder von seiner Hand in Deutschland weit seltener sind, als seine klaren, hellen Bildnisse vornehmer Personen Spaniens.



Der R[illegible]

Verlag der [illegible]

Der Raucher.

Gemälde von Don Diego Velasquez de Silva.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Der Gegenstand dieses Bildes ist ein einfacher. Es stellt einen wohlhabenden Spanier vor, der in seinem Lehnstuhle sitzt, ein Bein über das andere geschlagen hat und raucht. Ein Diener, ein Hund und allerlei Geräthe erfüllen den übrigen Raum des Bildes. — Und doch sind es hier zwei Dinge, die uns auffallen und die wir kurz besprechen wollen. Zunächst ist man überrascht, einen aus einer Pfeife rauchenden Spanier in Lebensgröße von einem spanischen Meister gemalt zu sehen, da man sich den Spanier immer nur mit seinem Cigarrito zu denken gewohnt ist. Allein das Tabakrauchen war zur Zeit des Don Diego Velasquez in Spanien keine Seltenheit mehr, denn der Tabak wurde schon 1520 zu Yucatan aufgefunden und fünf Jahre später von dem Leibarzte [illegible] Hernandez nach Spanien gebracht, wo er sich — wie in ganz Europa und [illegible] Erde — bald einbürgerte und zum Bedürfniß machte. Velasquez konnte [illegible] Raucher gesehen haben, die ihn auf die Idee brachten, einmal einen Solchen zu malen. Die Frage wegen eines pfeifenrauchenden Spaniers wäre also gelöst. Der zweite Punct betrifft die von [illegible] Kunstfreunden aufgestellte Frage, ob dieses Bild mit seinen dunklen Schatten wirklich von der Hand des Velasquez sei, da dieser doch sonst so hell und klar zu malen gewohnt war. Wir glauben hierauf ganz bestimmt mit einem Ja antworten zu dürfen und bemerken zugleich, daß es aus seiner ersten Periode stammt, in welcher er Gestalten aus dem Volke zu malen liebte, wobei er so weit in der Farbe ging, daß er den Namen des „zweiten Carravaggio" — el segundo Caravaggio — bekam, indem dieser Meister ebenfalls sehr dunkle Schatten malte. Wir haben dieses Bild vorzüglich deshalb für unser Werk gewählt, weil hier Velasquez eben in nicht gewöhnter Weise erscheint und weil derartige Bilder von seiner Hand in Deutschland weit seltener sind, als seine klaren, hellen Bildnisse vornehmer Personen Spaniens.



Velasquez de Silva pinx. | Gem. Gallerie Liechtenstein | C. Strunz sc

Der Raucher

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Pietro di Cristofano Vannucci.

Genannt il Perugino.

„Dopo il cattivo tempo è necessario che venga il buono, e quando è buon tempo, si fabbricano le case per potervi stare al coperto quando bisogna."

Dies war der Wahlspruch des Pietro Perugino, den er stets vorzubringen pflegte, wenn man ihm darüber Vorwürfe machte, daß er etwas gar zu heftig nach Geld trachte.

Allein Pietro hatte eine sehr harte Schule durchgemacht, denn er brachte seine Kinderjahre und seine Knabenzeit in der bittersten und drückendsten Armuth zu, und hatte lange hindurch nicht einmal einen Begriff davon, was ein Bett sei!

Ein sehr armer Mann, Namens Christofano Vannucci brachte 1446 in die Kirche zu Castello delle Pieve einen neugebornen Knaben zur Taufe, der den Namen Pietro erhielt, und mit der Zeit, trotz dem elenden Zustande, in welchem er die Welt betrat, der größte Meister und das Haupt der umbrischen Malerschule werden sollte. Schon mit eilf Jahren kam der, selbst von seinen Eltern vernachlässigte Knabe als Laufbursche zu einem Maler von Perugia, der zwar auch nicht viel zu leisten vermochte, aber desto mehr davon sprach, welchen großen Gewinn und welche Ehre die Malerkunst einem geschickten Mann einbringe, so daß sich der kleine Pietro in den Kopf setzte, um jeden Preis ein ausgezeichneter Maler zu werden.

Und als er nun gar hörte, daß Florenz die Stadt sei, in welcher man zuerst zu jenem Ziele gelangen könne, hielt ihn, trotz seiner Mittellosigkeit nichts mehr in Perugia zurück, er wanderte, alle Nöthen erduldend, nach Florenz, ging zu Andrea Verrocchio in die Schule, und machte, von Armuth und Ehrgeiz angespornt, so bedeutende Fortschritte, daß er schon nach unglaublich kurzer Zeit im Stande war, eigene Bilder zu malen.

Freilich waren diese noch hart, allein es lag bei dem tiefen Ernst, bei dem eisernen Willen, mit welchem Perugino arbeitete, stets eine große Innerlichkeit in denselben, und bald war er soweit vorgeschritten, daß Francesco del Pugliese den Nonnen von Sta. Clara für ein Bild des Perugino das Dreifache ihrer Auslagen bezahlen und überdies noch eine Copie von seiner Hand machen lassen wollte.

Nun stieg auch der Ruf des jungen Meisters von Tag zu Tag, und mit diesem Steigen kamen immer mehr Aufträge, so daß endlich auch die Bande der Dürftigkeit fielen und Pietro leben konnte, „wie es einem Menschen geziemt."

Daß er mit seinem Erworbenen sorgfältig Haus hielt, läßt sich nach seinen bitteren Entbehrungen wohl denken, daß er aber dabei nicht vom rechten Wege ablenkte, geht schon aus der kleinen Geschichte mit dem Prior der Ingesuati hervor, für deren Kloster Perugino sehr viel zu malen hatte.

Dieser Prior trieb Chemie und war vorzüglich geschickt in dem Bereiten des Ultramarin, dabei war er aber auch ein wenig geizig und verlangte deshalb von Perugino, welchem er eine gewisse Menge Ultramarin vorgewogen hatte, daß dieser, wenn er eine blaue Draperie oder eine Luft male, nur in der Anwesenheit des Priors daran arbeiten solle, damit dieser Letztere den Verbrauch der theuern Farbe überwachen könne. Perugino hatte wenig Vergnügen an dieser knikkerischen Aufsicht, allein er entgegnete nichts, sondern stellte, als er bei einem der großen Wandgemälde wieder einen blauen Mantel malte, einen neuen Topf mit reinem Wasser neben sich, in welchem er, nach je zwei bis drei Strichen, den Pinsel stets wieder auswusch, worauf er natürlicher Weise neuerdings in die kostbare Farbe tauchen mußte, so daß endlich der Prior, der den Ultramarin so reißend verschwinden sah, fast verzweifelnd ausrief: „Es ist doch entsetzlich was dieser Kalk für Ultramarin frißt!"

„Seht Ihr's jetzt?" entgegnete Pietro gelassen, während der Prior abermals in sein Säckchen greifen mußte, und sich dann etwas trübselig entfernte.

Da er fort war, nahm Perugino den Topf, in welchem er den Pinsel ausgewaschen hatte, goß das Wasser langsam ab, trocknete den zu Boden gesunkenen Ultramarin und gab ihn des andern Tages dem ziemlich verdutzten Prior, indem er zu ihm sagte:

„Mißtraut keinem ehrlichen Mann, er könnte sonst Lust bekommen, sich an Euch zu rächen. Hier habt Ihr Euern Ultramarin zurück, den ich hätte behalten können, da Ihr argwöhnisch und unwissend zugleich wart."

Perugino's größte Thätigkeit fiel eben in jene Zeit, in welcher die von van Eyck erfundene Oelmalerei ihre erste Verbreitung in Italien fand, wohin sie von Antonello da Messina gebracht wurde, nachdem sie lange Zeit ein Geheimniß der Niederländer geblieben war. Pietro ergriff diese neue Malweise, die im Vergleich mit der bisherigen Eiermalerei (alla tempera) und der Kalkmalerei (al fresco oder al secco) so viele Vortheile zeigte, mit großem Eifer. Allein die lebhafteren Italiener hatten nicht die Geduld eines van Eyck, sondern übermalten zu hastig, weshalb ihre Bilder und vorzüglich manche des Perugino, dem so viel an einem schnellen Erwerbe lag, sehr häufig nachbräunten, oder in dem Schatten ganz schwarz wurden.

Jene große Sorge um Geld brachte den Signor Pietro einst auch in eine sehr unangenehme Lage, denn er trug, da er immer fürchtete, sein Erworbenes zu verlieren, stets eine bedeutende Summe bei sich, und da dies allmälig bekannt wurde, überfielen ihn auf seinem Heimwege vom Castell von Perugia einige Kerle, warfen ihn nieder und wollten ihn ermorden, um ihn bequem berauben zu können. Als er jedoch „um Gotteswillen" bat, ihm wenigstens das Leben zu schenken, ließen sie ihn wieder frei, aber obwohl er Alles aufbot, um das Geraubte wieder zu bekommen, und wirklich auch den größeren Theil zurück erhielt, wurde er doch über den Verlust und den Schrecken sterbenskrank.

Da er sich erholt hatte, wurde sein Streben nach Geld noch größer. Er war schnell in der Arbeit, verdiente neuerdings sehr viel und begann nun, gewitzigt durch jenen Ueberfall, zu bauen und Häuser und Gründe zu kaufen, die man ihm weder entwenden, noch gewaltthätig rauben konnte. Auch erweichte sich endlich sein dem schönen Geschlechte ziemlich verschlossenes Herz, und er heirathete ein ausgezeichnet schönes Mädchen, welches er so sehr liebte, daß er es als Frau, sowohl in als außer dem Hause, nicht anders als in dem schönsten Putze sehen wollte und sie oft mit eigenen Händen schmückte. Sie gebar ihm drei Söhne, Giovanni, Francesco und Michelangelo, von denen jedoch die Geschichte nichts weiter erwähnt, als ihre Namen.

Perugino, — er hatte diesen Beinamen erhalten, weil er auf seinen Gemälden neben seinem Taufnamen häufig „PERVSINVS" schrieb, — erzog viele Schüler, deren Krone Rafael Santi (Sanctius) war, und zu denen auch Rocco Zoppo, Pietro il Montevarchi, Gerino di Pistoja, Baccio Ubertino, Francesco Ubertino (genannt Bacchiacca), Giovanni Spagnuolo, Luigi d'Ascesi (gen. Ingegno) u. A. m. gehörten.

Mit Perugino's Bildern wurde viel Handel getrieben. Die Besitzer derselben sandten sie in alle Welt, um große Geschäfte damit zu machen, was ihnen bei Pietro's Ruf und der damaligen Neuheit der Oelgemälde, die man — was man zu jener Zeit vorzüglich hervorhob — ohne allen Schaden mit Wasser abwaschen konnte, auch ganz besonders gelang. Perugino malte fast nur kirchliche Gegenstände; es muß daher jene Bemerkung Vasari's, der Pietro's Leben aufzeichnete, ganz besonders auffallen, in welcher er sagt: „Pietro war ein Mensch von sehr wenig Religion, man konnte ihn nie an die Unsterblichkeit der Seele glauben machen, ja er verwarf selbst dann hartnäckig den guten Weg, wenn man die Worte nach seinem eigenen Porphyr-Gehirn (suo cervello di porfido) eingerichtet hatte."

Diesen starken Aeußerungen Vasari's widerspräche wohl die Thatsache, daß sich Perugino am 30. Juli 1815 für sechs große Goldgulden eine Grabstätte in der Kirche Sta. Annunziata erkaufte, aber wir finden auch in der 56. Note zur „Vita di Perugino" (Mailänder Ausgabe des Vasari in einem Bande, S. 426, B.), daß er, weil er die h. Sterbsacramente nicht nehmen wollte, gar nicht in eine Kirche, sondern an einem ungeweihten Orte bestattet wurde, und daß man ihn erst später „in der Nähe" der Kirche begrub. Sollten diese Angaben wirklich wahr sein, so wäre es um so unbegreiflicher, wie er in die Köpfe seiner Apostel und ganz besonders in jene seiner heiligen Frauen, jenen tiefen, sinnigen Ernst legen konnte, den wir in seinen Bildern vorzugsweise bewundern müssen.

Perugino starb zu Castello Fontignano in seinem achtundsiebenzigsten Jahre. Von seiner Hand befinden sich zu Wien folgende Werke:

Im k. k. Belvedere:

Die drei heiligen Frauen (s. d. Folge).

Maria auf dem Thron, neben welcher sich rechts der h. Petrus und Hieronymus, und links St. Paul und Johannes der Täufer befinden. Es trägt die Aufschrift: PRESBYTER. IOHANNES. CHRISTOFORI. DETERREND. FIERI. FECIT. MCCCCLXXXXIII.

Ein kleines, hübsches Bildchen, die Taufe Christi vorstellend, wird als ein Gemälde nach Perugino angegeben.

In der Gallerie Liechtenstein:

Die h. Maria mit dem auf einem Kissen sitzenden Jesuskinde in einer Landschaft. Rundes Bild. Der Kopf der Madonna ist sehr schön, das Uebrige schwächer.

In der Gallerie Esterhazy:

Eine h. Katharina mit Buch und Palmzweig. (?)

In der k. k. akademischen Gallerie:

Eine Taufe Christi. (?)

In der Gallerie Harrach:

Die Madonna mit dem Kinde, daneben die h. Katharina und die h. Magdalena.

In der Sammlung Hussian:

Eine Heilige, halbe Figur. (?)



Die drei heiligen Frauen

In der Galerie Liechtenstein:

Die h. Maria mit dem auf einem Kissen sitzenden Jesuskinde in einer Landschaft. Gutes Bild. Der Kopf der Madonna ist sehr schön, das Uebrige schwächer.

In der Galerie Esterhazy:

[illegible] mit Buch und Palmzweig. (?)

In der [illegible] ischen Gallerie:

[illegible] Christi. (?)

In der Galerie Harrach:

Die Madonna mit dem Kinde, daneben die h. Katharina und die h. Magdalena.

In der Sammlung Hussian:

Eine Heilige, halbe Figur. (?)



Perugino pinx. k. k. Gallerie im Belvedere. J. L. Raab sc.

Die drei heiligen Frauen

Die drei heiligen Frauen.

Gemälde von Pietro Vannucci, genannt il Perugino.

(Im k. k. Belvedere.)

„Das Bild ist braun — es gefällt mir nicht!“ — sagt Mancher, der zum erstenmale vor dieses Werk Perugino's tritt. Und das Bild ist wirklich braun, ja an manchen Stellen sogar etwas hart, aber es hat einen merkwürdigen Magnet in sich, der bei längerem Betrachten immer wirksamer wird, der den aufmerksamen Beschauer immer näher heranzieht, und ihn zuletzt wirklich fesselt.

Der Magnet liegt in der tiefen Innigkeit, mit welcher die Köpfe der drei heiligen Frauen gezeichnet sind.

So wie Anfangs das Braun des Bildes einen fast abstoßenden Eindruck macht, so erscheinen auf den ersten Blick auch die Antlitze der drei Frauen einander ähnlich, ja fast gleichförmig. Aber auch hier bringt erst die nähere Betrachtung den feinen, und fast dürfte man sagen, den großen Unterschied der drei Physiognomien zur klaren Anschauung.

Der Kopf der Madonna ist ernst, sinnend. — Das halbgeöffnete Auge deutet sowohl auf ein inneres Bewußtsein, als auf ein Fühlen in die Ferne. Auch der schön gezeichnete, echt italienische Mund ist geschlossen, und in dem ganzen Antlitz sind Ernst und Milde auf das Innigste verwebt.

Zur Rechten der heiligen Mutter steht die heilige Barbara. Sie ist die jüngste, die weichste der drei Gestalten, hält die Hände gefalten, den Kopf geneigt und die Augen niedergeschlagen. In ihr sind Zurückgezogenheit und Bescheidenheit mit den tiefsten religiösen Gefühlen vereint; sie gleicht der Rose, die sich eben entfaltet, und doch zu schüchtern ist, um sich entfalten zu wollen.

Zur Linken steht, den Palmzweig in der Hand, die heilige Katharina. — Wohl kann es in der ganzen italienischen Malerkunst schönere Angesichter geben, aber gewiß ist keines zu finden, das eine größere Innerlichkeit, das mehr Seele aufweisen könnte, als das dieser h. Katharina. Auch sie hat die Augen nur halb geöffnet, aber unter diesen gesenkten Augenlidern quillt ein Blick hervor, so sanft, so melancholisch mild, so innig, so treu, daß man kaum glauben sollte, daß er gemalt werden

könnte. Eben so besitzt der Mund eine Lieblichkeit, die immer mehr zu wachsen scheint, je länger er betrachtet wird, und die von dem ungewöhnlich tiefen Gefühle zeigt, mit welchem Perugino arbeitete.

Auch der Kopf des segnenden Jesuskindes ist voll sinnend-kindlichem Ausdruck. Die Gewandungen sind einfach, in edlem Styl und an den Rändern mit Goldzierrathen geschmückt. Ganz besonders geschmackvoll und einfach ist aber der Kopfputz der drei heiligen Frauen erfunden, und so wird das, wie gesagt, anfangs braun und hart erscheinende Bild zu einem wahren Meisterwerke, zu einer Perle, die an innerer, stiller Geistesfülle hunderte von farbenreichen und gestaltenwimmelnden Gemälden aufwiegt, welche nur von der Fertigkeit der Hand, nicht aber von dem eigentlichen Kern der Kunst, von Seele und Hoheit der Empfindung Zeugniß geben.

Philipp Jakob Loutherbourg.

Loutherbourg oder richtiger Lutherburg, denn er war ein Deutscher, zählt zu jenen Effectmalern, welche die heutigen, im großen Publicum so beliebten Stahlstichlandschaften veranlaßten, indem er, abgehend von der stilleren Poesie der Natur, oft nur im Blitz und Donner, im Sprudel der Brandung, in sturmzerfetzten Lüften und windgepeitschten Bäumen und grellen Beleuchtungen sein Vergnügen fand, die er um so lieber malte, weil solche Bilder ihre gewissen Abnehmer fanden, indem sie damals noch den Reiz der Neuheit für sich hatten.

Philipp wurde 1740 zu Straßburg geboren, wo sein Vater, der aus Basel stammte, Oelbildnisse und Miniaturen fertigte, und in dem Knaben gleichfalls einen Maler heranziehen wollte, indem er ihn nach der herkömmlichen Weise Nasen und Augen zeichnen ließ, und sich nicht wenig ärgerte, wenn der Junge späterhin, anstatt irgend eine Figur vorerst gehörig zu entwerfen, sogleich bei dem Hute oder gar bei dem Degenknopfe zu zeichnen anfing und unbekümmert in dieser Weise fortarbeitete. Indessen machte der eigenwillige Bube doch so ungewöhnliche Fortschritte, daß ihm die Heimat zu wenig fördernde Mittel bot und er sich in seinem fünfzehnten Jahre nach Paris begab, wo eben Casanova im Schwunge war, der damals, vom Glück im eigentlichen Sinne des Wortes überschüttet, ungeheure Stücke Leinwand in der kürzesten Zeit in Effect zu setzen und sich gehörig bezahlen zu lassen wußte. Dieser Mann in seinen Sammtgewändern und mit der goldgefüllten Truhe, der oft für ein Dosenbildchen, das er in zwei Stunden fertigte, fünfzig Ducaten forderte und — bekam, machte auf den jungen Philipp einen bedeutenden Eindruck, denn dieser warf sich jetzt auf die Thiermalerei, indem er nebenbei nach Berghem und Wouwermann studirte. Er arbeitete so eifrig und mit solchem Tact, daß er schon 1763, also noch nicht ganz dreiundzwanzig Jahre alt, zum Mitgliede der Pariser Akademie ernannt wurde. Er veranstaltete dann im Louvre eine besondere Ausstellung seiner Arbeiten, deren Erfolg ihm vollkommen genügen konnte, da sie ihm Geld eintrug und ihn allgemein bekannt machte. Da es aber vorzüglich Engländer waren, die seine Bilder am besten bezahlten, entschloß er sich, diesen Herren den Ankauf leichter zu machen und selbst nach London zu gehen, wo er bald nach seiner Ankunft an dem Theater von Drury-Lane mit einem Gehalte von tausend Pfund angestellt wurde, wofür er die Zeichnungen zu den Decorationen zu entwerfen hatte. Nichts konnte sich glücklicher treffen, als eben diese Beschäftigung, die Philipp's Fantasie am geeignetsten in Anspruch nahm, und

ihm zugleich große Ehre verschaffte, da er stets etwas Neues und Ueberraschendes auf die Bühne zu bringen wußte.

Im Jahre 1788 trat aber eine Episode in Loutherbourg's Leben ein, die leicht ein sehr schlimmes Ende hätte nehmen können. Er hatte nämlich zu Biel in der Schweiz den berüchtigten Grafen von Cagliostro kennen gelernt, der des Künstlers Einbildungskraft hoch zu steigern und ihn so zu verblenden wußte, daß Philipp zuletzt selbst glaubte, er müsse so wie Jener ein großer Wunderthäter werden und Kranke und Blinde heilen. Dieser Ideenrausch flog aber bald vorüber, denn Loutherbourg wurde zum Glücke durch einige bittere Enttäuschungen in Kurzem wieder nüchtern und kehrte dann nach England und zu seinen früheren Arbeiten zurück, denen er jetzt mit erneuter Freude und mit vergrößertem Fleiße oblag.

Er hatte früher Landschaften, Stürme u. s. w. oder kleinere Bilder mit humoristischer Staffage gemalt. Nun aber bekam seine Thätigkeit durch die Ereignisse der Zeit eine andere Wendung, und er begann Schlachten darzustellen. Deshalb reiste er z. B. der britischen Armee nach, die sich dazumal in den Niederlanden befand und folgte ihr auf dem Fuße bis zur Belagerung von Valenciennes, bei welcher er anwesend war, und die er dann mit allen Einzelheiten im Großen malte und zu London für Geld sehen ließ. Er malte die Heerschau im Lager zu Worley, dann die Niederlage der spanischen Armada im Jahre 1588, und den Sieg des Lord Howe über die französische Flotte vor Brest (1. Juni 1794). Ferner stellte er die Landung der Engländer in Egypten dar, und malte dann den Sieg des Admiral Duncan über die holländische Flotte (11. October 1797). Auch der „große Brand von London" und ein Gemälde aus Shakespeare's „Sturm", erregten die lebendigste Theilnahme. Endlich arbeitete er auch (um 1800) mit an dem damals sogenannten „Eidophysikon", einem Vorläufer des heutigen Diorama, wo Ansichten oder Architekturbilder mittelst halbdurchsichtiger oder ganz durchscheinender Flächen magisch beleuchtet oder mit abwechselnd farbigen Tüchern beschattet wurden, um dadurch mannigfache Lichteffecte hervorzubringen.

Loutherbourg's Bilder sind stets breit und fest gemalt, was bei seiner großen Uebung eben nicht sehr zu bewundern ist; sie sind aber auch alle voll Effect, und dies ist deshalb auffallend, weil dieser Künstler so kurzsichtig war, daß er beim Malen das Angesicht fast auf sechs Zoll in die Nähe des Bildes halten mußte, um seine Striche deutlich zu sehen. Auch wollte er, wie ein Augenzeuge erzählte, durchaus keine Brillen gebrauchen, weil er meinte, daß durch zu scharfes Sehen das Gefühl für Harmonie verloren gehe. Loutherbourg starb 1812. Er war Mitglied der Akademie zu London, besaß eine der schönsten Waffensammlungen und soll bei seinem Tode eine Million an Vermögen zurückgelassen haben. Von ihm sind zweiundvierzig radirte Blätter bekannt.

Zu Wien finden sich folgende Gemälde Loutherbourg's:

Im k. k. Belvedere: Ein Seesturm. Im Vordergrunde links eine große Architektur, welche von Pierre Ant. de Machy gemalt ist.

In der Gallerie Liechtenstein: Ein Ungewitter in einer Felsgegend, rückwärts eine Ruine.

In der k. k. akad. Gallerie: Ein Seesturm (s. d. F.).

ihm zugleich [illegible] Ueberraschendes auf die Bühne zu bringen [illegible].

Im Jahre [illegible] ein, die leicht ein sehr schlimmes [illegible] Schweiz den berüchtigten Grafen [illegible] hoch zu steigern und [illegible] so wie Jener ein großes [illegible] aber bald [illegible] in Kurzem wieder [illegible] Arbeiten zurück, denen er [illegible]

Er hatte früher [illegible] Bilder mit humoristischer Staffage gemalt. Nun aber [illegible] eine andere Wendung, und er begann Schlachten [illegible] Armee nach, die sich [illegible] zur Belagerung von Va[illegible] Einzelheiten, im Großen [illegible] im Lager zu Worley, dann [illegible] Sieg des Lord Howe über die [illegible] Landung der Engländer in Egypten [illegible] holländische Flotte (11. October [illegible] aus Shakespeare's „Sturm", [illegible] 1800) mit [illegible] damals [illegible]", einem [illegible], wo Ansichten oder Architekturbilder mittelst halbdurchsichtiger oder ganz [illegible] magisch beleuchtet oder mit abwechselnd farbigen Tüchern beschattet wurden, um [illegible] Lichteffecte hervorzubringen.

Loutherbourg's Bilder sind stets breit und [illegible], was bei seiner großen Uebung eben nicht sehr zu bewundern ist; sie sind aber auch all[illegible], und dies ist deshalb auffallend, weil dieser Künstler so kurzsichtig war, daß er beim Malen das Angesicht fast auf sechs Zoll in die Nähe des Bildes halten mußte, um seine Striche deutlich zu sehen. Auch wollte er, wie ein Augenzeuge erzählte, durchaus keine Brillen gebrauchen, weil er meinte, daß durch zu scharfes Sehen das Gefühl für Harmonie verloren gehe. Loutherbourg starb 1812. Er war Mitglied der Akademie zu London, besaß eine der schönsten Waffensammlungen und soll bei seinem Tode eine Million an Vermögen zurückgelassen haben. Von ihm sind zweiundvierzig radirte Blätter bekannt.

In Wien finden sich folgende Gemälde Loutherbourg's:

Im k. k. Belvedere: Ein Seesturm. Im Vordergrunde links eine große Architektur, welche von Pierre Ant. de Machy gemalt ist.

In der Gallerie Liechtenstein: Ein Ungewitter in einer Felsgegend, rückwärts eine [illegible]

In der k. k. akad. Gallerie: Ein Seesturm (s. d. F.).



P. J. Loutherbourg pinx. | Gem. Gallerie der k.k. Akademie der Künste. | J. Richter sc.

Der Seesturm.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Der Seesturm.

Gemälde von Ph. Jak. Loutherbourg.

(Aus der k. k. akademischen Gallerie.)

Die See in ihrer Aufregung, mit ihren ewig wechselnden und doch stets wiederkehrenden Formen, hat für Denjenigen, dessen Nerven nicht zu zart geschaffen sind, stets einen hohen Reiz, ja ihr Ungestüm scheint sogar die Manneskraft herauszufordern und zum Widerstand und zum Trotz anzureizen, wie denn schon die Sage erzählt, daß es Leute gab, die mitten in den Sturm hinein sangen. Daß sich Künstler mit ihrer leichter erregbaren Empfänglichkeit von den Machterscheinungen der Natur gerne hinreißen lassen, ist eine bekannte Sache, daher denn auch schon ältere niederländische Seemaler das Meer in seinem Zürnen darstellten, und von Joseph Vernet erzählt man, daß er sich einst im Sturme, als beinahe schon Àlles verzagte, von zwei kühnen Matrosen an den Vordermast binden ließ, um, so viel es bei dem Toben der Elemente möglich war, den Kampf der Wolken und Wogen zu beobachten, und wenigstens einige Züge davon in sein Zeichnenbuch einzutragen. Auch Loutherbourg fand sich von den Stürmen des Meeres angezogen, denn er malte nicht selten Schiffbrüche oder andere gefährliche Lagen von halb verunglückten Fahrzeugen; und seine Anordnung der Meereswogen und der Brandungen zeugt davon, wie oft er Beobachtungen über deren Gang angestellt haben mochte, denn sie sind, selbst in Beziehung auf Perspective, meist vollkommen richtig gezeichnet.

In dem vorliegenden Bilde tost ebenfalls der Sturm, der in die finstern Wolken des Himmels eine Lücke riß, durch welche ein Lichtstrahl herabfällt. Der Vordergrund besteht aus Felsblöcken, die bei ruhiger See ziemlich weit aus der Wasserebene hervorragen mögen, die jetzt aber von Schwall und Schaum mehr oder minder überfluthet werden. Auf der vordersten Klippe befindet sich eine Gruppe von vier Schiffbrüchigen, von denen Einer ein Tau hält. Links sucht ein Fünfter, fast bis an den Hals in das Wasser versenkt, diese Klippen zu gewinnen, und rechts, mehr in der Ferne, klammert sich Einer an einen schwimmenden Mast. Im Mittelgrunde zeigt sich eine jener hohen umstürzenden Strandwogen, welche dem Schiffer unter dem Namen der „Deiningen" bekannt sind und Kraft genug besitzen, mit ihrem Sturze einen schon bedeutenden Kahn in Trümmer zu zerschellen. Hinter dieser hellen Woge und schon dicht zwischen den Riffen schwankt eine noch halbbemannte Barke, die in solcher Lage wohl kaum ihrem Schicksal entgehen dürfte.

Das Bild ist in festen Tönen und kräftig gemalt, dabei aber auch sehr fleißig vollendet. Das Licht ist bis auf einige Stellen zusammengesperrt. An der untern rechten Ecke des Bildes steht mit brauner Farbe geschrieben **P. J. de Loutherbourg 1767.** Der Meister malte es also schon in seinem siebenundzwanzigsten Jahre.

Anthony van Dyk.

Van Dyk's Vater war aus Herzogenbusch gebürtig und ein Glasmaler, dessen Arbeiten zu Gouda sehr gelobt wurden. — Van Dyk's Mutter malte recht hübsche Landschaften; konnte es also ein Wunder sein, daß der Sohn dieser Beiden große Neigung und große Anlage zur Malerkunst hatte? Der Vater war ein kluger Mann. Er bemerkte die Gaben seines 1599 zu Antwerpen gebornen Knaben und schickte diesen, da er sich selbst nicht kräftig genug fühlen mochte, ihn tüchtig heranzubilden, zu Hendrik van Baalen in die Lehre.

Allein als Anthony herangewachsen und ebenfalls bis zum Range eines Gesellen aufgestiegen war, überflügelte er seinen Meister, und als er nun auch von dem Hochmeister der brabant'schen Schule, von dem majestätischen Rubens gehört hatte, fand er kein Bleiben mehr, sondern begab sich in die Werkstätte dieses Meisters, dessen bester Schüler er nunmehr werden sollte.

Van Dyk's ungewöhnliches Talent soll sich, der Künstlersage zufolge, besonders bei folgender Gelegenheit gezeigt haben. Rubens malte eben an der Kreuzabnahme für die Frauenkirche zu Antwerpen, und als er einst nach vollbrachtem Tagwerke die Werkstätte verließ, trieben die Schüler, lustige junge Leute, allerhand tolles Zeug, wie das gewöhnlich geschieht, wenn der Meister fern ist. Sie begannen sich zu necken und dann zu ringen, und mit einemmal fiel der arme Abraham Diepenbeck, von irgend einem Andern gestoßen, gegen das Bild und verwischte die eine Hand, die noch vollkommen naß war, weil sie Rubens so eben gemalt hatte. Nun traten Schrecken und Furcht vor dem Meister an die Stelle der Ergötzlichkeit, man zitterte vor dem Moment, in welchem er das Unheil sehen und die Achtlosigkeit gegen seine Arbeit rügen würde. Da, als Alle den Kopf verloren hatten, wagte es der neunzehnjährige Van Dyk die Palette zu nehmen und die Hand ganz in der Weise des Meisters zu malen, obgleich schon der Abend herein zu dunkeln begann, und siehe da, es gelang zum Erstaunen Aller so wohl, daß selbst Rubens des andern Tages nichts merkte, sondern im Gegentheile eben mit dieser Hand sehr zufrieden war.

Durch diesen Vorfall, den das Gerücht wie gewöhnlich bedeutend vergrößerte, entstand nun allgemein die Meinung, daß der größte Theil der Werke des Rubens von van Dyk gefertigt

sei, so daß sich der junge Künstler genöthigt sah, seinen Meister zu verlassen. Er entschloß sich, nach Italien zu gehen, malte aber noch ein Ecce Homo, einen Oelberg und das Bildniß der Helena Formann (Rubens zweite Frau) und gab diese drei Bilder als Zeichen seiner Hochachtung und seiner Dankbarkeit seinem verehrten Meister zum Geschenke. Rubens machte ihm ein Gegengeschenk mit einem prachtvollen Schimmel, dem schönsten Pferde seines ganzen Stalles.

Van Dyk begab sich dann auf den Weg. Allein schon bei Brüssel bot sich ein Abenteuer, das die italienische Reise beinahe zunichte gemacht hätte. Der junge Meister, er zählte eben zwanzig Jahre, besaß nämlich ein sehr weiches, für weibliche Schönheit ganz besonders empfängliches Herz, und in dem Dorfe Savelthem oder Saventhem bei Brüssel, war ein gar zu hübsches Bauermädchen. Da konnte der gefühlvolle Jüngling nicht weiter, und die reizende Dirne wußte ihn so zu fesseln, daß er zwei Altarbilder, nämlich eine h. Familie und den h. Martin für die Kirche des Dorfes malte. In dem letzteren, sehr berühmten Bilde, stellte er sich selbst als h. Martin dar, und malte den Schimmel, den ihm Rubens geschenkt hatte. Aber auch jetzt konnte er sich noch nicht losreißen und sein Freund Ritter Nanni mußte sich alle erdenkliche Mühe geben, um ihn endlich doch zur Weiterreise zu bewegen. So kam van Dyk nach Venedig, wo er nach Tiziano und Paul Veronese studirte und ging hierauf nach Genua und von da nach Rom, wo die vlämischen Maler eine „Schilderbent" d. i. eine Malergesellschaft gebildet hatten, in welche er sich jedoch nicht aufnehmen ließ, da ihre Mitglieder vielfach durch ein zügelloses Leben verrufen waren. Dafür suchte sich diese Malergesellschaft an ihm zu rächen, sie streute allerlei bösen Leumund über ihn aus, legte ihm allenthalben Hindernisse in den Weg, und wußte wirklich so vielen üblen Einfluß zu gewinnen, daß van Dyk unmuthig ward und nach Sicilien reiste, wohin er von dem Ritter Nanni getreulich begleitet wurde.

Aber in Sicilien wüthete damals die Pest und die Freunde wurden dadurch gezwungen umzukehren. Van Dyk begab sich daher wieder nach Genua, blieb jedoch auch hier nicht mehr lange, denn die Liebe zu seiner Heimat war nach so langer Abwesenheit mit doppelter Macht in ihm rege geworden, weshalb er, reichlich mit Erfahrungen und ausgebreiteter Kunstkenntniß versehen, wieder sein Vaterland betrat. Hier war sein erstes Werk der heilige Augustinus in Begeisterung, ein Bild, in welchem er Alles zu zeigen strebte, was er in Italien gelernt hatte. Sein zweites Werk war ein Altarbild für Courtrai, welches der Domherr Rogier Braye bestellte. Als es fertig war, kam das Domcapitel zusammen und fand das Bild so — schlecht, daß sich van Dyk durch die darüber gemachten Aeußerungen beleidigt fand. Da sich aber bald viele und sehr bedeutende Kunstkenner einfanden, die nunmehr das Bild einstimmig für eines der schönsten Werke der ganzen vlämischen Schule erklärten, wollten jene Domherren ihren etwas fatalen Kunstgeschmack damit bemänteln, daß sie im versammelten Convent beschlossen, bei dem Künstler noch zwei neue Gemälde zu bestellen. Aber van Dyk mochte sich nicht zum zweitenmale einem „Mißverständniß" aussetzen und erklärte den Domherren: „daß zu Courtrai Schmierer genug wären, und er sich vorgenommen habe, fürderhin nur für Menschen und nicht für Esel zu malen." — Das hochweise Convent war über diese mehr als kaustische Antwort nichts weniger als erfreut und bestellte die beiden Bilder bei Caspar de Crayer.

Van Dyk besuchte nun auch wieder seinen geehrten Meister, und Rubens wollte ihm aus Achtung sogar seine ältere Tochter zur Frau geben, allein Anthony schlug diese Ehre aus, und

begab sich auf den Ruf des Prinzen Heinrich Friedrich von Nassau-Oranien nach Holland. Auf dieser Reise lernte er den berühmten Portraitmaler Franz Hals kennen. Van Dyk war namentlich durch den Ruf dieses Mannes aufmerksam gemacht worden; er besuchte ihn, ohne sich zu erkennen zu geben und ließ sich von ihm malen. Das Portrait gelang vortrefflich, und nun trug sich van Dyk an, als Bezahlung für das Bild den Maler selbst malen zu wollen. Hals, dadurch neugierig, nahm den Antrag an, erkannte aber zu seiner größten Freude schon nach wenigen Pinselzügen den Meister, der dann bei seinem Fortgehen den Kindern des Holländers Guineen austheilte.

Nachdem van Dyk, wie überall, so auch im Haag eine große Zahl vornehmer Personen gemalt hatte, begab er sich nach England, kehrte jedoch, da er nicht die erwünschte Aufnahme fand, bald wieder nach Antwerpen zurück und machte von hier aus einen Abstecher nach Frankreich, der gleichfalls nicht sehr lohnend war. Indessen breitete sich sein Ruf bei den Vlamingern und Holländern immer mehr aus und drang endlich in ganzer Größe nach England, so daß König Karl Stuart I. es bereute, den Künstler früher unbeachtet gelassen zu haben, und den Ritter Digby nach Antwerpen sandte, um van Dyk zu einer zweiten Reise nach England zu bewegen, mit welcher dann der Glanzpunct in dem Leben Anthony's begann, denn der König machte ihn zum Ritter des Bath-Ordens, schenkte ihm sein in Diamanten gefaßtes Bildniß und eine goldene Kette, wies ihm einen Jahresgehalt an und gab ihm zwei Wohnungen, eine für den Winter in Black-Friars und eine für den Sommer in Elkham.

So ungewöhnliche Gunstbezeigungen mußten natürlicherweise die Aufmerksamkeit des ganzen Hofes erregen; alle Großen beeiferten sich, Bildnisse von seiner Hand zu erhalten und überschütteten ihn beinahe mit Gold. Hätte van Dyk sparen wollen, so würde er in der kürzesten Zeit ein sehr reicher Mann geworden sein, allein er liebte die Pracht, er wollte den Großen zeigen, daß auch ein Künstler vornehm zu leben verstehe, und hatte noch überdies einen Hang zur Alchymie, für deren Versuche er vieles Geld hinauswarf.

Auch seine Neigung für die Schönen war noch immer so rege, wie einst zu Saventhem, und der König sowohl als der Herzog von Bukingham, waren so besorgt hierüber, daß sie auf ein Mittel sannen, diese Leidenschaft zu heilen, und dieses darin zu finden glaubten, daß sie ihm die durch ihre Lieblichkeit ausgezeichnete Lady Ruthven, die Tochter des berühmten Lords und Grafen von Goree zur Gemahlin gaben. Bald nach der Vermählung reiste van Dyk mit seiner geliebten Frau nach Antwerpen und von da nach Paris, weil er im Louvre auf große Arbeit hoffte, kehrte jedoch, als sich diese Erwartung nicht verwirklichte, nach zwei Monaten wieder nach England zurück. Seit dieser Reise war van Dyk kränklich, und da er sich gleich anfangs nicht sehr schonte, wurde er schwächer und schwächer, und starb endlich 1641 in seinem zweiundvierzigsten Jahre zu London, wo man ihn mit großer Pracht in der St. Paulskirche bestattete.

Anthony van Dyk war, wenn gleich ziemlich klein von Wuchs, ein schöner, wohlgebildeter und feiner Mann, er war ein Liebling der Damen, und die Männer sprachen wegen der Klarheit seines Verstandes gerne mit ihm. Wie groß aber sein Erwerb war, geht aus dem hervor, daß sich trotz seines an Verschwendung grenzenden Aufwandes für Kleidung, Tafel, Pferde und Lustbarkeiten nach seinem Tode noch eine Hinterlassenschaft von hunderttausend Reichsthalern vorfand.

Von van Dyk befinden sich folgende Gemälde zu Wien.

Im k. k. Belvedere, wo sich ein eigenes van Dyk-Zimmer befindet:

Das Bildniß eines Mannes an einem Tisch mit musikalischen Instrumenten.

Das Christuskind, auf dem Schooße der h. Maria, reicht der h. Rosalia einen Kranz. Als Beifiguren St. Petrus, St. Paul und ein Engel. Stark lebensgroße Figuren.

Portrait des Prinzen Karl Ludwig von der Pfalz, ganze Figur, lebensgroß.

Portrait des Prinzen Ruprecht, Bruder des Vorigen (gleiche Größe).

Der todte Christus, Maria Magdalena, Johannes und ein Engel in der Grabeshöhle.

Der Prämonstratenser Hermann Joseph bekommt von der heiligen Maria einen Ring.

Portrait eines Feldherrn mit dem Commandostabe.

Portrait des Philipp le Roi, Herrn zu Ravels.

Portrait der Infantin Isabella Klara Eugenia (Witwe Erzherzog Albrechts von Oesterreich), in der Tracht einer Clarissernonne. (Copie?)

Vulkan beschenkt die Venus mit einer Rüstung.

Portrait des Marquis Moncada, Graf zu Ossuna. — Bezeichnet mit: A. VAN DYK.

Portrait einer Bürgersfrau.

Portrait Karls I., Königs von England.

Christus am Kreuze.

Bildniß eines Mannes, der seinen schwarzen Mantel mit beiden Händen zusammenhält.

Portrait der Gräfin Emilie von Solms, Fürstin von Nassau-Oranien.

Portrait des Grafen Montfort.

Portrait einer sitzenden Bürgersfrau.

Portrait des Jesuitenrectors Karl Scribani. — Aufschrift: R. P. CAROLVS. SCRIBANI. SOCIETATIS. JESV. OBIIT. 24. IVNI. 1629. AETATIS. 69.

Bildniß eines jungen Mannes, der in der Rechten die Handschuhe hält.

St. Franciscus Seraphicus und ein Engel (Kniestück).

Ecce Homo (Kniestück, nach Tiziano).

Samson von den Philistern gefangen. (Kraftvolles Bild.)

Eine h. Familie.

Ein Magdalenenkopf (auf Papier gemalt).

Das Bildniß eines Mannes mit kurzem schwarzen Haar (Bruststück).

Das Bildniß eines Mannes mit langem braunen Haar (Bruststück).

Nach van Dyk: Das Bildniß Karl I., von Hannemann, ein Basrelief zu einem Blumenstücke von Seghers und das Bildniß einer Dame mit gelbem Vorhang.

In der Gallerie Liechtenstein:

Maria mit dem Kinde.

Ein Krieger zu Pferde, Skizze zu einem größeren Bilde.
St. Hieronymus in der Wüste.
Maria Magdalena mit dem Kreuze (halbe Figur).
Der Kopf des h. Petrus.
Die Kreuzabnahme.
Bildniß eines Mannes, der mit der Rechten den Mantel hält.
Bildniß einer Frau mit einer Goldkette in den Händen.
Bildniß eines Mannes im Mantel.
Bildniß einer Frau mit einem Schnupftuche.
Portrait der Infantin Isabella Clara Eugenia (Witwe des Herzogs Albrecht von Oesterreich) in Nonnentracht.
Bildniß eines Mannes, in einen Pelz gehüllt.
Profilkopf eines Mannes (Skizze).
Bildniß eines Mannes, mit einem Papier in der Hand.
Bildniß einer alten Frau.
Bildniß eines alten Mannes, der sich auf einen Sessel stützt.
Bildniß einer jungen Frau mit einer Kette und Rosenblättern in den Händen.
Portrait des Canonicus Anthony von Taris.
Portrait des Malers Caspar de Crayer.
Bildniß einer alten Frau mit einem Schleier.
Bildniß eines Alten, der die Rechte auf die Brust legt.
Portrait der Maria Gräfin von Taris (s. d. Folge).
Portrait eines Prälaten.
Portrait van Dyk's selbst.
Portrait des Grafen Johann von Nassau.
Bildniß eines Malers } von gleicher Größe.
Bildniß einer Frau }
Bildniß eines Mannes.
Bildniß eines Frauenzimmers, mit einer Vase in der Hand.

In der Gallerie Esterhazy:

Venus beweint den todten Adonis.
Die büßende Magdalena.
Ein männliches Bildniß.
Ecce Homo (Skizze).
Die Krönung Christi (Skizze).

In der k. k. akademischen Gallerie

Das Bildniß eines Mädchens.
Eine junge Dame am Clavier. Daneben ein Mohr (stark nachgedunkeltes Bild). (?)

Ein Geharnischter. Ganze lebensgroße Figur.
Eine Heilige.
Ein weibliches Bildniß.

Aus van Dyk's Schule: Maria, von tanzenden Engeln umgeben. — Karl I. und seine Familie. — Die h. Maria, nähend, von zwei Engeln umgeben. — Amor. — Bildniß der h. Maria, von Engeln getragen. — Eine h. Maria. — Eine h. Familie (Copie). — Maria mit dem Jesuskinde (Copie).



Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest



A. van Dyk pinx. Gem. Gallerie Liechtenstein M. Lämmel sc.

Gräfin Louise von Thurn & Taxis



Gräfin Luise von Thurn und Taxis.

Gemälde von Anthony van Dyk.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Maria Luise von Taxis war eine der berühmtesten Schönheiten zu den Zeiten van Dyk's, und der Künstler mochte von der Anmuth dieser Dame besonders ergriffen sein, denn das vorliegende Portrait derselben gehört mit zu den am meisten vollendeten Gemälden dieses herrlichen Meisters. Es gewinnt bei näherer Betrachtung immer mehr an Leben, das braune Auge beginnt allmälig zu leuchten, und der Mund scheint nach und nach in ein sanftes Lächeln überzugehen, das den Beschauer immer näher und näher heranlockt. Ausgezeichnet schön sind die Hände. Van Dyk gehört ja unter die seltenen Künstler, die auf eine feingezeichnete Hand eben so vielen Werth legten, als auf einen idealisch schönen Kopf, und man erzählt von ihm, daß er einst, als man ihn fragte, weshalb er so ungewöhnlich viele Sorgfalt auf die Hände verwende, mit heiterer Miene zur Antwort gab, daß er sie deshalb so ausführe, weil er von denselben — seine Bezahlung empfange.

Van Dyk hatte überhaupt eine eigene Weise Portraits zu malen. Er bestimmte Denen, die sich malen ließen, Tag und Stunde, arbeitete aber, theils um selbst frisch zu bleiben, theils um die Sitzenden nicht zu ermüden, niemals länger als eine Stunde. Mit dem Schlage der Glocke stand er auf, machte dem Sitzenden eine Verbeugung und verabredete die zunächst einzuhaltende Stunde. Dann kam eine zweite zu malende Person, der Kammerdiener brachte eine frische Palette, und wieder wurde eine volle Stunde emsig fortgemalt. Auf diese Art konnte van Dyk bei seiner großen Bravour in kurzer Frist eine bedeutende Zahl von Portraits zu Stande bringen. Die Stellung, welche er dem zu Malenden gab, skizzirte er mit weißer und schwarzer Kreide auf blaues Papier, ließ sich die Kleider des Betreffenden in das Atelier bringen und hieß seine Schüler die Anlage davon machen, die er dann mit eigener Hand vollendete.

Was aber die oben erwähnten schönen Hände seiner Portraits anbelangt, hielt er sich in seinem Hause eigene Leute, Männer und Frauen mit ausgezeichnet geformten Händen, die keine harte Arbeit anfassen durften, und ihm als Modell dienen mußten, wenn die Hände der zu conterfeienden Person mit dem Schönheitsgefühle van Dyk's nicht übereinstimmten.

Als van Dyk dann später in England war, trieb er die Portraitmalerei ins Große. Er besaß einen schönen Saal, in dem sich die Personen einfanden, die sich malen ließen, und malte daselbst, während Musik gemacht und Erfrischungen herumgereicht wurden, von früh Morgens bis vier Uhr Nachmittags, worauf man zur Tafel ging und sich der Maler und die Gemalten dem Vergnügen ergaben.

Das Bildniß der Gräfin Taxis wurde von den angehenden Wiener Malern hundertfach copirt. Es kann auch für einen jungen Künstler kaum ein reizenderes Studium geben als dieses feine, halb schelmische, halb ernste Antlitz, diese zarten Hände, die mit eben so viel Sicherheit als Weichheit gemalte Gewandung, und die wohlthuend kräftige Haltung des Ganzen, welche bei dunklen Kleidern und hellen Fleischtönen oft nur sehr schwer zu erreichen ist.

Die Gemäldesammlung der k. k. Akademie der Künste.

Die k. k. akademische Gallerie entstand durch einen Zusammenfluß von mehren und mitunter reichhaltigen Quellen. Die erste und ursprüngliche derselben lag in den Aufnahms- und Preisstücken der k. k. Akademie, welche Arbeiten, den damaligen Gesetzen dieser Kunstschule zufolge, in der Anstalt zurückbleiben mußten. Diese Reihe von Gemälden gibt, abgesehen von der besseren oder schlechteren Richtung, — denn leider wogt auch der Kunstgeschmack auf und nieder — eine ziemlich klare und in mancher Beziehung lehrreiche Uebersicht des geschichtlichen Ganges der Malerei in Wien, von der Zeit der Stiftung der Akademie, bis zum Beginne des neunzehnten Jahrhunderts.

Die zweite jener nunmehr vereinten Quellen war die Gemäldesammlung des ehemaligen Präses der k. k. Akademie Grafen Lamberg von Sprinzenstein, welche dieser große Freund der Malerei und Beschützer so mancher armen Talente in seinem Testamente vom 21. October 1821, der k. k. Akademie zum Geschenke machte. Sie wurde von dem Director Franz Caucig am 20. Jänner 1830 übernommen und besteht aus 740 Bildern, unter denen sich zwar viele Copien und Schulbilder, aber auch mehre ganz ausgezeichnete Werke befinden. Zu den eigentlichen Blüten dieser Sammlung gehören folgende Gemälde: Vier Landschaften von Jakob Ruysdael, wovon sich die eine durch ihre Ungewöhnlichkeit auszeichnet. Das Bildniß einer Frau von Kuyp, dem sehr geschickten, und wie wir an einem andern Ort erwähnten, erst in neuester Zeit gehörig gewürdigten Portraitmaler, der nicht mit dem Thiermaler Albrecht Kuyp verwechselt werden darf. Einen vortrefflichen Adrian van Ostade (s. d. Folge). Ein Gerhard Therburg von seltener Art, eine holländische Familie in dem Hofe eines Hauses, äußerst einfach und naturwahr gemalt. Ferner das eben so merkwürdige Brustbild einer vornehmen spanischen Dame mit großer Halskrause, von Don Diego Velasquez de Silva; das Bildniß einer Bürgersfrau, von Rembrandt; eine vor dem schlafenden Jesuskinde betende Madonna, von Guido Reni, ausgezeichnet durch die bei Guido selten vorkommende Erhaltung des Colorites. Eine Madonna auf dem Throne, von Francesco Francia; mehre Bilder von Wouwermann, unter denen sich das „Reitergefecht" (s. d. Folge) besonders auszeichnet. Desgleichen ein Seesturm von Loutherbourg, ein Hafen bei Sonnenaufgang, und zwei Studien von Claude Lorrain; „das Atelier eines Malers" von Subleyras; eine schöne Bauerngesellschaft von Craesbecke; eine Gesellschaft vor einer Hütte von Isaak Ostade; vortrefflich gemalte Trauben von Fyt, und noch

manches Andere mehr. Diese Sammlung wurde im Laufe des Frühlings 1854 durch eine akademische Commission aufs neue geordnet.

Den dritten Beitrag zur akademischen Gallerie lieferte eine Zahl von etwa achtzig mitunter sehr großen Gemälden der venetianischen und florentinischen Schule, welche sich früher theils in dem Depot delle Magnule zu Verona, theils in der Comthurei der Malthefer und in der Scuola di San Giovanni Evangelista zu Venedig befanden, und der k. k. Akademie im Jahre 1838 von Sr. Majestät Kaiser Ferdinand zum Geschenke gemacht wurden. Unter denselben zeichnen sich mehre Arbeiten des Paolo Veronese und des Tintoretto aus, und von diesem letzteren sind es vorzüglich zwei große Bilder mit vielen Portraits venetianischer Senatoren, (?) welche das Auge des Kenners auf sich ziehen. Da die Räume der jetzigen Akademie zur Aufstellung all dieser Gemälde nicht hinreichten, mußten auch einige Wände der Lehrsäle zur Anbringung derselben benutzt werden. So finden wir im Modellsale ein großes ovales Deckenstück, die Anbetung der Hirten, von dem schon genannten Paolo Veronese, und ein anderes großes Bild, Maria auf dem Throne, von Engeln und h. Frauen umgeben, bezeichnet mit: Lazarus Bassianus pinxit. Ferner einen todten Christus, von Lucas Kranach, ein altflorentinisches Bild aus dem XIV. Jahrhundert, welches Christus in der Vulva, von den vier Evangelisten und den vierundzwanzig Aeltesten umgeben, vorstellt. Dann eine h. Helena, von Jacob Palma; die Bildnisse der Procuratoren Ottavio Grimani und Leandro Mocenigo, Kniestücke von Tintoretto; das Portrait van Schuppens, von ihm selbst gemalt, und ein für die Akademie sehr interessantes Gemälde von Guadal, welches denselben Modellsaal vorstellt, wie er vor 67 Jahren aussah und die Portraits jener Künstler zeigt, die damals an dieser Kunstschule lehrten oder studirten. Unter anderen Werken besitzt die k. k. Akademie vielleicht das schönste Bild, welches Heinrich Füger jemals fertigte, nämlich den Tod des Germanicus, und dann das Bildniß des Professors Fischer, und von Amerling 1818 gemalt, das Brustbild des Professors Redl. Die früheren Preisstücke der Akademie sind vor der Hand nicht sichtbar, indem sich für dieselben gar keine Räumlichkeiten vorfinden. Da indessen zu erwarten ist, daß die k. k. Akademie ein eigenes Gebäude erhalten wird, so werden wohl auch diese mindestens für den Kunsthistoriker interessante Bilder ihren Platz finden.

Adrian van Ostade.

Adrian van Ostade ist, gleich Rubens, seiner Geburt nach ein Deutscher, denn wie dieser zu Cöln, so wurde Adrian, und zwar im Jahre 1610, zu Lübeck geboren. Allein er scheint schon sehr frühzeitig nach Holland gekommen zu sein, wo er, da ihn die Malerei vor allen anderen Beschäftigungen anzog, die Schule des bekannten Franz Hals besuchte, bei dem sich unter mehren andern Lehrlingen auch Adrian Brouwer eingefunden hatte, der aber noch mehr unter dem Druck des geizigen Meisters lag, so daß sich endlich Beide entschlossen, einen Lehrer zu verlassen, der sich ihrer zu seinem Nutzen bediente, ohne auch nur die mindeste Rücksicht auf ihr eigenes Wohl und Wehe zu nehmen.

Holland lag zur Zeit, als sich Ostade und seine Kunstgenossen entwickelten, in einem langwierigen Kriege mit Spanien; die katholische Kirche hatte von der protestantischen zurückweichen müssen; das öffentliche Leben, so wie die Verhältnisse in den Familien, waren durch die mannigfachen Zerwürfnisse getrübt, und so mußte denn auch die Malerei, die sich früher fast ausschließlich auf dem Gebiete des Kirchlichen und Historischen bewegt hatte, von ihrer Höhe herabsteigen und ihre Stoffe aus einem Bereiche hernehmen, welches für keines der vielen schwierigen Verhältnisse einen Anstoß darbot, und dies Bereich war das der Bauern- und Thiermalerei, deren Gegenstände Jeden erheitern oder zerstreuen konnten, ohne daß er an die damals obwaltenden Verwirrungen und Sorgen gemahnt worden wäre, ja die im Gegentheile noch das Gute hatten, daß sie ihn manches Unliebsame vergessen machten. Wohl mehr durch die günstigen Folgen, welche die ersten Maler von Bauernstücken unter solchen Umständen erreichten, als durch unmittelbaren Antrieb, verlegten sich andere jüngere Künstler, und unter ihnen auch Adrian van Ostade auf Schilderungen aus dem immer mehr auf die heitere Seite hinneigenden Bauernleben, wo sie nebenbei die große Bequemlichkeit hatten, aller geschichtlichen Studien, aller Kenntniß der Trachten und der Zukömmlichkeiten der höheren Stände vollkommen entbehren zu können, wodurch sie auch noch Zeit gewannen, sich fast ausschließlich auf den Vortrag zu verlegen, indem auch selbst die Zeichnung, bei den stets in Gewänder gehüllten, und im Wuchs keineswegs dem Apollo, dem Antinous, oder einer Juno, oder Amphitrite gleichenden Gestalten der Dörfler oder Dörflerinnen, beinahe zur Nebensache ward. Auch Adrian erfreute sich durch seine gemalten Dorfgeschichtchen eines sehr angenehmen Erfolges und fühlte sich zu Haarlem, wohin er gezogen war, ganz behaglich. Mit einemmale rückten aber

die französischen Truppen heran, und da wurde dem kriegscheuen Maler bange, so bange, daß er ein längeres Bleiben scheute, und um leichter von der Stelle zu kommen, alle seine Habseligkeiten verkaufte. Er wollte mit der damaligen Postfuhre nach seiner Geburtsstadt Lübeck zurückreisen, gelangte aber nur bis Antwerpen, wo er, vielleicht weil er hier den feindlichen Flinten ferner war, wieder größere Gemüthsruhe erlangte und dann für die ganze Folgezeit verblieb.

Adrian van Ostade's Bilder zeichnen sich weniger durch Witz und Laune, wie z. B. jene des Jan van Steen, sondern mehr durch die fleißige Behandlung und den herrlichen Goldton aus, der sich wie ein durchsichtiger Schleier über alle Tinten, besonders aber über die Schatten hinbreitet und die, allerdings dem Gemeinen angehörenden Gestalten, gewissermaßen in einem höheren, anmuthig zauberischen Licht erscheinen läßt. Er war sehr fleißig, und die vielen zerlumpten Figuren, die sich sowohl auf seinen, wie auf den Bildern der übrigen holländischen Bauernmaler finden, möchten, oberflächlich betrachtet, fast glauben lassen, daß der gesammte holländische Bauernstand auf einer ziemlich niederen Stufe von Sittlichkeit stand. Indessen scheint es, daß jene Künstler die abenteuerlichsten Gestalten geradezu aufsuchten, um ihre Bilder etwas auffallender zu machen, denn die Geschichte Hollands lehrt uns nur zu deutlich, wie ernst es dem gesammten Volke mit seinen Gesinnungen gegen Spanien war und die zechenden Dörfler Ostade's, die zerlumpten, prügelnden Bauern Brouwer's und Anderer, hätten gewiß eben so wenig den Frieden zu Münster (1648), noch die Unabhängigkeit der vereinigten Niederlande zustande gebracht, als sie Männer aufzustellen gehabt hätten, die fähig gewesen wären, spanische Krieger zu besiegen, sondern die eher an Fallstaff's Rekruten, an ein „Futter für Pulver" erinnern. Ostade's Werke sind überall verbreitet, und England ist besonders reich an seinen Arbeiten, die dort sehr theuer bezahlt werden, indem z. B. Sir Robert Peel den „Alchymisten", gemalt 1663 und früher in der Sammlung de la Live de Jully, um 800 Guineen ankaufte.

Adrian war auch sehr fleißig als Radirer, man kennt von ihm fünfundfünfzig Blätter, von denen manche mit großer Sorgfalt vollendet wurden. Einige gehören bereits zu den Seltenheiten.

In Wien befinden sich folgende Werke von Adrian van Ostade:

Im k. k. Belvedere findet sich nur ein Bild nach diesem Meister, welches zechende Bauern in einer verfallenen Hütte darstellt und fälschlich mit A. Ostade bezeichnet ist.

In der Gallerie Liechtenstein: Ein Bauerntanz. — Ein zweiter Bauerntanz. — Bauern, welche rauchen und trinken.

In der Gallerie Esterhazy: Das Innere eines Bauernhauses mit drei Männern und zwei Kindern. — Ein Fischkrämer.

In der k. k. akademischen Gallerie: Der Zeitungsleser (s. d. Folge). — Eine Bauerngesellschaft. — Ein Bauernhaus mit dessen Bewohnern.

In der Gallerie Czernin: Eine Dorfschenke (in köstlichem Goldton). — Ein Tabakraucher bei einem Trinker.



Der [illegible]

Verlag der Kunst[illegible]

[illegible] und da wurde dem kriegscheuen Maler bange, so bange, daß er [illegible], um leichter von der Stelle zu kommen, alle seine Habseligkeiten [illegible] damaligen Postfuhre nach seiner Geburtsstadt Lübeck zurückreisen, [illegible], wo er, vielleicht weil er hier den feindlichen Flinten ferner [illegible] erlangte und dann für die ganze Folgezeit verblieb.

[illegible] Bilder zeichnen sich weniger durch Witz und Laune, wie z. B. [illegible], sondern mehr durch die fleißige Behandlung und den herrlichen [illegible] wie ein durchsichtiger Schleier über alle Tinten, besonders aber über die [illegible] auf die, allerdings dem Gemeinen angehörenden Gestalten, gewissermaßen in [illegible] Licht erscheinen läßt. Er war sehr fleißig, und die vielen [illegible] die sich sowohl auf seinen, wie auf den Bildern der übrigen holländischen [illegible], oberflächlich betrachtet, fast glauben lassen, daß der gesammte holländische [illegible] auf einer ziemlich niederen Stufe von Sittlichkeit stand. Indessen scheint es, daß [illegible] Gestalten geradezu aufsuchten, um ihre Bilder etwas auffallender zu machen, denn die Geschichte Hollands lehrt uns nur zu deutlich, wie ernst es dem gesammten Volke mit seinen [illegible] gegen Spanien war und die zechenden Dörfler Ostade's, die [illegible] Bauern Brouwer's und Anderer, hätten gewiß eben so wenig den Frieden zu Münster (1648), noch die Unabhängigkeit der vereinigten Niederlande zustande gebracht, als die Männer [illegible] hätten, die fähig gewesen wären, spanische Krieger zu besiegen, sondern die [illegible], an ein „Futter für Pulver" erinnern. Ostade's Werke sind überall [illegible], und England ist besonders reich an seinen Arbeiten, die dort sehr theuer bezahlt werden, [illegible] Sir Robert Peel den „Alchymisten", gemalt 1663 und früher in der Sammlung [illegible] um 800 Guineen ankaufte.

[illegible] fleißig als Radirer, man kennt von ihm fünfundfünfzig Blätter, von denen [illegible] vollendet wurden. Einige gehören bereits zu den Seltenheiten.

[illegible] folgende Werke von Adrian van Ostade:

[illegible] findet sich nur ein Bild nach diesem Meister, welches zechende Bauern in einer [illegible] darstellt und fälschlich mit A. Ostade bezeichnet ist.

[illegible]: Ein Bauerntanz. — Ein zweiter Bauerntanz. — Bauern, [illegible].

In der [illegible]: Das Innere eines Bauernhauses mit drei Männern und zwei Kindern. — [illegible].

In der [illegible] akademischen Gallerie: Der Zeitungsleser (s. d. Folgen). — Eine Bauerngesellschaft. — Ein Bauernhaus mit dessen Bewohnern.

In der Gallerie Czernin: Eine Dorfschenke (in köstlichem Colorit). — Ein Tabakraucher bei einem Trinker.



Adrian von Ostade pinx. | Gem. Gallerie der k. k. Akademie der Künste | Adrian Schleich sc.

Der Zeitungsleser.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Der Zeitungsleser.

Gemälde von Adrian van Ostade.

(In der k. k. Akademischen Gallerie.)

Welch' ein herrlich vollendetes, in der That reizendes Bild! Der Gegenstand selbst ist zwar ziemlich anspruchslos, und es sind eben keine schönen Menschen, die uns da vorgeführt werden; allein mit welcher Liebe, mit welcher Sorgfalt ist Alles behandelt, welch schöner Tag, welche Klarheit herrscht in diesem Werke Adrian's van Ostade, wie warm und rein sind die Töne vom höchsten Lichte bis tief in den dämmrigen Hintergrund gehalten. Man fühlt sich bei längerem Beschauen diesem Bilde immer mehr befreundet, denn es ist nicht gemalt, um durch eine grelle Wirkung zu blenden, oder durch eine, fast in die Glätte des Porzellans übergehende Feinheit Staunen zu erregen, sondern es kam aus dem Gemüthe Ostade's, und wirkt daher wieder auf das Gemüth des Beschauers zurück.

Auf einem niedrigen Dreifuß sitzt ein alter Mann mit weißem Bart, spitzer Pelzmütze und der Brille auf der Nase, der ein Zeitungsblatt durchbuchstabirt. Was mag der Alte da lesen? Zeitungen waren in Ostade's Tagen noch immer ziemlich selten, auch gab es damals wohl schwerlich einen Dörfler, der sein Geld für Tagesblätter hingab, und der Alte bekam wahrscheinlich die abgelegenen des Wirthes, so oft Diesem ein neues gebracht wurde. Oder sollte, da die Zeitung im Bilde noch sehr wohl erhalten erscheint, diesmal wirklich ein ganz neues Blatt in die Hände des Lesers gelangt sein, das er vielleicht, wegen einer darin enthaltenen wichtigen Sache, außerordentlicher Weise von einem wandernden Krämer kaufte? Ostade malte das Bild, seiner eigenhändigen Aufschrift zufolge, 1665, und fast möchten wir vermuthen, daß der alte Holländer einen der Siegesberichte des großen Admirals Adrian de Ruyter vor sich hat, denn auch der am Tische sitzende Zuhörer scheint der Vorlesung seine vollste Aufmerksamkeit zuzuwenden; er stützt den Kopf auf seine Linke und hält in der Rechten die ausgerauchte Pfeife, indem er ganz vergißt, sie neuerdings zu stopfen, obgleich nicht weit von seiner Hand das Papier mit dem Tabake liegt, ja die Aufmerksamkeit scheint sich sogar auf den Hund zu erstrecken, der mit so wichtiger Miene dreinschaut, als ob auch er etwas von der Sache verstünde. Der Lesende, offenbar der Besitzer

der hier dargestellten Hütte, indem er den Ehrenplatz im Lehnstuhle dem Gaste überläßt, scheint auch ein Freund der Jagd zu sein, wie die an der Wand hängende Wachtelpfeife und das angelehnte Gewehr anzeigen. In dem Halbdunkel des Hintergrundes steht ein Mädchen an einem Stuhle, das mit holländischer Gelassenheit seinen Brei aus einer Schale zu sich nimmt, und an der Thüre, welche auf die Straße führt, lehnt ein Mann, der sich vermuthlich nach dem Treiben der Nachbarschaft umsieht.

Das Bild ist mit A. Ostade und der schon früher angeführten Jahreszahl bezeichnet und dürfte jedenfalls zu den schönsten Werken dieses Meisters gehören.

Die Sammlung Fellner.

Die Prachtgebäude der Großen können wohl nicht ohne die Mithilfe der Künste bestehen, denn Gold und Silber sind ohne die schaffende Hand des Bildners eben nichts als todtes, wenn auch glänzendes Erz, und Porphyr und Marmor, ohne den künstlich geführten Meißel nur kostbare Blöcke. Im Hause des bescheidenen Bürgers hingegen waltet zumeist das Nothwendige, das Nützliche vor, und Kunst im höheren Sinne kann hier wohl leichter entbehrt werden, da sie sich bei der Bemalung der Wände und den Zierrathen der Geräthschaften nur in ihren letzten Ausläufern zu zeigen braucht. Um desto erfreulicher bleibt es aber, in den Gemächern des Gewerbefleißigen einen erhöhten Grad von Neigung für die bildende Kunst zu finden. Die Gemäldesammlung des Zimmermeisters Hrn. Fellner füllt mehre Gemächer und gehört ganz den neuesten Schulen an. Wir finden hier durchgängig gute Gemälde und zwar von einheimischen Malern:

Der „Augenarzt" von Jos. Danhauser (s. d. Folge). Von Amerling den Studienkopf eines Alten, die „Morgenländerin" (s. d. Folge) und den Kopf eines kleinen Mädchens mit etwas wirrem Haar, unbedingt eine der besten Leistungen dieses Künstlers. Von Carl Markó eine Ansicht von Rom, vom Monte Mario aus, und noch eine zweite Landschaft. Von Gauermann das Innere einer Scheune. Von J. Rauch streitende Kühe. Von Raffalt eine treffliche Landschaft nach einem Regen. Von Karl Schindler „der Abschied des Delinquenten" (s. d. Folge) und die „Assentirung", zwei sehr anziehende Bilder; ferner „ährenlesende Kinder" von M. Ranftl, eine Landschaft von Thomas Ender und das „Gebet beim Ungewitter" und der „Gang aus der Schule" von J. G. Waldmüller.

Von Münchener und Düsseldorfer Künstlern sind hier vorhanden: Eine düstere Felsenlandschaft von Lessing, eine Scene aus den pontinischen Sümpfen von Bürkel, von welchem sich auch eine zweite Landschaft vorfindet; ein Kirchhof von Hasenpflug; das „Alpenglühen" und zwei Landschaften aus Griechenland von Rottmann und eine Landschaft mit fortziehendem Regen und einem Regenbogen, von Achenbach.

Die Künstler Belgiens sind hier vertreten durch eine „Scene in der Wirthsstube" von Brakeleer (1847), durch eine holländische Gesellschaft von van Daellen u. A. m. und wir bekennen mit Vergnügen, daß diese Sammlung unstreitig mit zu den gewähltesten gehört, welche in neuester Zeit zu Wien entstanden.

Die Morgenländerin.

Gemälde von Friedrich Amerling

(Aus der Sammlung Fellner.)

Es gibt in der Figurenmalerei ein eigenes Feld, welchem beizutreten sich selbst die berühmtesten Geschichts- und Heiligenmaler nicht weigerten, nämlich das besonders von der Männerwelt hoch geschätzte Fach der Darstellung schöner Frauenköpfe.

Seit den beiden Bildnissen der Ginevra Benci von Dom. Ghirlandajo und von Leonardo da Vinci waren Künstler und Kunstfreunde stets bestrebt weibliche Schönheiten, die an das Ideale streiften, auf der Leinwand zu fesseln, und Erstere malten mit allem Eifer, während Letztere die Kunstwerke suchten und oft fürstlich bezahlten. Auch Amerling's „Morgenländerin" gehört zu jener großen Reihe, schöner, nach der Natur gemalter Frauenköpfe; da aber das Bild selbst keiner weiteren Beschreibung bedarf, da auch Amerling's Farbenpracht und sein Geschick das Helldunkel zu behandeln, allgemein bekannt sind, und daher weitere Erläuterungen unnöthig machen, wollen wir den uns hier gegönnten Raum benutzen um zur Ehre der Frauen! — von den schönen Frauen und ihren Darstellungen in der bildenden Kunst zu sprechen. Wir beginnen natürlich mit den von allen Malern am meisten belobten Frauen Italiens.

Leonardo's Bildniß der Ginevra findet sich im Palazzo Pitti zu Florenz. Die schöne Frau ist in der fast schmucklosen Tracht einer Witwe dargestellt, und der Ausdruck ihres zarten Antlitzes zeigt eine solche Seelenreinheit, daß man sich von dem Anblicke dieses Bildes kaum losreißen kann. Der feinfühlende und empfängliche Leonardo malte dann auch die stolzere Beatrix von Este die Frau des Lodovico Moro (das Bild ist in der Ambrosiana zu Mailand), ferner die Lucretia Grivella, die Geliebte des eben genannten Herzogs (jetzt im Museum zu Paris), das der Johanna von Arragon und endlich das ganz unübertreffliche Bildniß der Mona Lisa, Gemahlin des Francesco Giocondo (ebenfalls in Paris), über welches Vasari in seinen „Vite dei pittori" mit der höchsten Begeisterung sagt: „Auf diesem Angesicht schwebt ein Lächeln, das eher von himmlischer, als von menschlicher Hand gemalt zu sein schien" und Franz der Erste von Frankreich war so sehr hingerissen von diesem Bilde, daß er die damals höchst bedeutende Summe von 4000 Goldthalern (etwa 18,000 fl. C. M.) dafür bezahlte. Auch Rafael malte seine sogenannte



Die Morgenländerin.

Gemälde von Friedrich Amerling.

(Aus der Sammlung Fellner.)

Es gibt in der [illegible] ein [illegible] Feld, welchem beizutreten sich selbst die berühmtesten [illegible] und [illegible] nicht weigerten, nämlich das besonders von der Männerwelt hoch geschätzte [illegible] schöner Frauenköpfe.

[illegible] der [illegible] Bücci von Dom. Ghirlandajo und [illegible] Leonardo [illegible] Künstler und Kunstfreunde stets bestrebt weibliche Schönheiten, die [illegible] Leinwand zu fesseln, und Erstere malten mit allem Eifer, während [illegible] und [illegible] bezahlten. Auch Amerling's „Morgenländerin" gehört [illegible] Reihe, [illegible] nach der Natur gemalter Frauenköpfe; da aber das [illegible] selbst [illegible] da auch Amerling's Farbenpracht und sein [illegible] das [illegible] bekannt sind, und daher weitere Erläuterungen [illegible] machen, [illegible] benutzen um zur Ehre der Frauen [illegible] den [illegible] in der bildenden Kunst zu sprechen. Wir [illegible] natürlich mit den [illegible] Frauen Italiens.

Leonardo's [illegible] im Palazzo Pitti zu Florenz. [illegible] ist in der fast [illegible] dargestellt, und der Ausdruck ihres zarten [illegible] eine solche [illegible], daß man sich von dem Anblicke dieses Bildes kaum [illegible] Leonardo [illegible] auch die stolzere Beatrix [illegible] Lodovico Moro (das Bild [illegible] zu Mailand), ferner die [illegible], die Geliebte des eben [illegible] Herzogs (jetzt im Museum zu Paris), [illegible] von Arragon und endlich das [illegible] Bildniß der Mona [illegible] des Francesco Giocondo (ebenfalls in Paris), über welches Vasari [illegible] mit der höchsten Begeisterung sagt: „Auf diesem Angesicht schwebt ein [illegible] himmlischer, als von menschlicher Hand gemalt zu sein schien" und Franz [illegible] war so sehr hingerissen von diesem Bilde, daß er die damals höchst bedeutende [illegible] (etwa 18,000 fl. C. M.) dafür bezahlte. Auch Rafael malte [illegible]



F. Amerling pinx. Gem. Gallerie Fellner. A. Hanisch sc.

Die Morgenländerin

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.



„Fornarina“ oder „Malgherita“ (jetzt in der Gallerie Barberini zu Rom), die Beatrice von Ferrara (jetzt in der Tribuna zu Florenz) und das berühmte herrliche Bild der Maddalena Doni (im Palazzo Pitti). Von Sebastiano del Piombo findet sich in der Londoner National-Gallerie das Bildniß der Giulia Gonzaga. Von Tiziano (im Louvre) das Bildniß seiner Geliebten, und in den Uffizi zu Florenz eine zweite Schönheit, die sogenannte bella di Tiziano, eine dritte im Palazzo Pitti daselbst, eine vierte im Palast Sciarra zu Rom, und eine fünfte in der Gallerie zu Dresden. Auch die Tochter Tiziano's, Lavinia gehört zu den berühmten schönen Frauenköpfen. Tiziano malte auch die „bella serpente“, nämlich die Lucrezia Borgia, und zwar in einem Altarbilde, welches sich jetzt in der Dresdner Gallerie befindet. Sehr oft und in den verschiedensten Auffassungen wurde die reizende Tochter des älteren Palma, die berühmte Violante gemalt, und das schönste ihrer Bildnisse ist unstreitig das von Paris Bordone (Kniestück in Lebensgröße), welches sich einst zu Wien im Palaste des Baron von Puthon befand und alle Beschauer unwiderstehlich hinriß.

Bronzino malte die bekannte Bianca Cappello, Gemahlin Franz II. von Medicis (jetzt im Berliner Museum), Guido Reni die reizende aber unglückliche Beatrice Cenci (jetzt in der Gallerie Barberini zu Rom), welche in ihrem zwanzigsten Jahre hingerichtet wurde, und Christofano Allori die Isabella von Mailand (jetzt im „Musée National“ zu Paris).

Zur Zeit, als die Kunst in Italien zu sinken begann, hörten die Maler auch auf, schöne Frauenköpfe mit Ernst und Liebe durchzubilden, sie malten nach Schablonen, und jene Tiefe, jene Seele, die in der Natur liegen, waren ihnen Nichts mehr. Erst mit dem Wiedererwachen der Kunst zogen die schönen Frauen Italiens neuerdings die Augen der Künstler auf sich, und Venedig und Florenz, vor allen aber Rom und die benachbarten Städtchen, wie Albano, Nettuno, Genzano, Olevano u. s. w. lieferten Modelle, wie sie kaum in irgend einem andern Lande als eben in Italien zu finden sind, und König Ludwig von Baiern veranstaltete eine eigene Sammlung von Bildnissen schöner Italienerinnen. Auch die Frauen des heutigen Griechenland, über welche Theodor Panofka (1844) ein eigenes Werk herausgab, wußten die Künstler hoch zu begeistern und zu anmuthigen Bildern anzufeuern.

Unter den älteren deutschen Malern wären es vorzüglich Lukas Kranach und Hanns Holbein, die nach ihrer Weise schöne Frauenköpfe darstellten, und dem Ersteren gelang es, trotz seiner gewöhnlichen Trockenheit und der Härte der Umrisse, zuweilen ganz wohl, ein anmuthiges deutsches Gesicht zu bilden, und hätte er manchesmal nicht etwas gar zu fabrikmäßig gearbeitet — denn seine heiligen Frauen oder seine Lukrezien, seine bekleideten oder nackten Mädchen finden sich in jeder Sammlung, und ziemlich nach einem und demselben Schnitt — so würde ihm öfter ein guter Wurf gelungen sein.

Mit weit mehr Innerlichkeit sind die Frauenbildnisse des Hanns Holbein durchgeführt, doch wurde in Deutschland dieser Zweig der Malerei durch die eintretenden kirchlichen Wirren und durch den dreißigjährigen Krieg gänzlich verdrängt und erst die Neuzeit rief die bildliche Darstellung schöner Frauen wieder in's Leben, aber auch die deutschen Künstler hielten sich hier größtentheils an jene Studien, die ihnen Italien darbot.

In Frankreich, wo zur Zeit des so benannten „großen Louis“ alles was Kunst hieß an den königlichen Hof gezogen wurde, dessen Lebensweise zu bekannt ist, als daß wir sie näher zu erwähnen

brauchten, gewann auch die Bildnißmalerei schöner Frauen einigen Aufschwung, aber bei der Affectirtheit und Lüsternheit jenes Zeitalters, blieb die wahre Auffassung, die Innerlichkeit der Anschauung vergessen, die Cokettten wurden cokett gemalt und als Nymphen und Arkadierinnen hingestellt, oder gar, wie wir es bei der Lebrün sehen, in Lüften schwebend, gemalt. In dieser Beziehung wurde dann durch die David'sche Schule eine bessere Richtung herbeigeführt und die Neuzeit zeigt uns mehrere schätzbare Frauenbilder von französischen Künstlern unserer Tage. Aber auch diese Künstler blicken sehr häufig nach Italien hinüber.

In den Niederlanden, wo Rubens mit seinen weiblichen Köpfen, besonders mit jenen, die er nach seiner zweiten Frau, Helena Formann, malte, großes Glück machte, und wo van Dyk die schönsten Damen des Reiches malte, gerieth später die Frauenmalerei, wie noch so manches andere, ganz in das Schlepptau Frankreichs und blieb, wie fast die ganze neue Kunst Belgiens, bis auf unsere Tage auf gleicher Bahn mit dem Geschmack, welcher jeweilig zu Paris vorherrschte.

In England waren es zuerst Hanns Holbein und dann Anthony van Dyk, die dort die Frauenbildnißmalerei aus dem Reich des Gewöhnlichen emporhoben, aber auch dort wirkten kirchliche und staatliche Unruhen höchst nachtheilig auf die Kunst, so daß von jenen beiden Meistern bis in die neueste Zeit eine fast durch nichts auszufüllende Lücke eintrat. In unseren Tagen war es jedoch Sir Thomas Lawrence, der, nachdem besonders Sir Josuah Reynolds vorausgegangen war, weibliche Schönheiten mit besonderem Glücke darstellte; auch blieb er, was überhaupt eine Eigenthümlichkeit des Engländers zu sein scheint, mehr nationell als die Franzosen und die Deutschen, denn er malte fast ausschließlich britische Schönheiten und legte dadurch den Grund zu vielen Stahlstichwerken, die im großen Publicum von ganz Europa einen sehr gefälligen Anklang fanden.

Schließlich bemerken wir noch zu Amerling's „Morgenländerin", daß das Modell zu diesem Bilde keineswegs eine Orientalin, sondern eine junge Wienerin von ausnehmender Schönheit war, die zwar nicht aus den höheren Kreisen stammte, aber dem Künstler nichts desto weniger die Veranlassung zu dem vorliegenden Gemälde bot, welches, als es zum erstenmale in der Kunstausstellung erschien, sehr großes Aufsehen erregte.

Bartolomeo della Porta.

Genannt Fra Bartolomeo di San Marco.

Bartolomeo, oder wie er, nach toskanischer Weise abgekürzt, Baccio genannt wurde, gehört zu jenen Malern, über deren Berühmtheit man vergaß, ihren eigentlichen Namen aufzuzeichnen, denn selbst das: „della porta" ist nur ein Beiname, den man dem schon in früher Jugend zeichnenden Knaben gab, und zwar deshalb, weil er zu Florenz bei seinen Verwandten in der Nähe des Thores San Pietro Gattolini wohnte. Das „Fra" hingegen bekam er, als er in den Predigerorden trat, weshalb er auch: Fra Bartolomeo di San Marco, oder schlechthin „il frate" genannt wurde.

Baccio erblickte das Licht der Welt zu Savignano (nach Baldinucci im Jahre 1469), besuchte schon sehr frühzeitig die Werkstätte des Malers Cosimo Roselli und studirte, als er sich von diesem trennte, die Werke des Leonardo da Vinci, welche so eben das größte Aufsehen erregten. Durch dieses großartige Vorbild und strengen Fleiß gelangte Baccio bald zu auffallender Fertigkeit, die sich dadurch noch erhöhte, daß er in seiner Strebsamkeit sogar auch modelliren lernte, um alle Formen, und die Schatten, welche durch die Erhabenheiten und Vertiefungen entstehen, auf das Gründlichste kennen zu lernen. Doch wagte er sich nicht gleich an's Große, sondern malte im Kleinen und mit miniaturähnlicher Ausführung, wovon besonders eine Geburt Christi und eine Beschneidung zeugen, welche der Herzog Cosmus von Medizis an sich brachte. Baccio stand überhaupt dem Majestätischen und Gewaltigen ziemlich fern. Ja selbst in seinem jüngsten Gericht, das er in dem Beinhause des Spitals Santa Maria nuova auf nassen Kalk (al fresco) malte, war der Weltrichter mit seinen Aposteln und den zwölf Chören der Engel weit anziehender, als die Gruppe der Bestraften, während doch diese letztere anderen Künstlern immer am besten gelang, und selbst Dante's „Inferno" mehr Anziehungskraft besitzt, als sein Fegefeuer und Himmel. Es scheint überhaupt, als hätte Baccio ein eigenthümliches, tiefreligiöses Gefühl in sich getragen, das ihn zu dauerndem Nachsinnen über kirchliche Gegenstände bewog, und ihn von allem Bewegteren, von allem Lebhaften, von jeder eigentlich dramatischen Darstellung fern hielt.

Lorenzo von Medici hatte um das Jahr 1489 den berühmten Dominikaner Girolamo Savonarola zurückberufen. Dieser begabte Mann, welcher sowohl durch die Strenge

seines Lebenswandels, als durch die hinreißende Kraft seiner Rede einen mächtigen Einfluß auf die Florentiner gewann, scheute sich nicht, die Fehler der Geweihten und Ungeweihten auf das Ungeschmückteste hinzustellen, was er um so eher thun zu können glaubte, als man ihm selbst keinen Vorwurf zu machen im Stande war. Daß ein solcher Redner auch auf den zwanzigjährigen Baccio einen bedeutenden Eindruck machte, war wohl nicht zu verwundern. Aber Baccio's Freunde hatten wahrscheinlich nicht vermuthet, daß dieser Eindruck so mächtig werden könne, wie es doch wirklich der Fall war, denn der junge Maler kam nun mit einemmale tagtäglich in das Kloster San Marco di Gerusalemme und schloß mit den Mönchen und mit Savonarola so innige Freundschaft, daß er sich im Kloster immer mehr einbürgerte und zuletzt sogar dort wohnte.

Savonarola eiferte unter andern auch gegen unsittliche Bücher, gegen betäubende Musik und gegen unzüchtige Malereien, und seine Reden hierüber waren von solcher Wirkung, daß bei dem nächsten Carneval, wo dem alten Gebrauch zufolge am Faschingsdienstage stets ein großes Freudenfeuer angezündet wurde, unter seiner Anführung eine unglaubliche Anzahl von Büchern, Noten und Bildern und sogar unschuldige Lauten rücksichtslos verbrannt wurden. Auch Baccio steuerte dem Feuer seinen Theil redlich bei, indem er alle seine nach dem Nackten gemachten Studien in die Flammen warf, denn auch er gehörte zu den „Piagnoni“ (Weinenden oder Leidtragern), wie sich die Anhänger des Savonarola nannten, und wollte nicht minderen Eifer zeigen, als seine Gefährten, unter denen sich auch der Maler Lorenzo di Credi befand. — Baccio malte auch das Bildniß des Mannes, der ganz Florenz umzukehren drohte.

Aber bald sollte ein unvermutheter Wendepunct eintreten, der von den entschiedensten Folgen für Baccio's ferneres Leben wurde.

Savonarola hatte sich in seiner Nichts schonenden Hast allzuviele Feinde gemacht. Er war aus einem Verbesserer der Kirchenzucht zu einem Staatsumwälzer geworden und forderte sogar die Partei der „Arrabbiati“ heraus, welche gleich ihm dazu beigetragen hatten, den Piero de Medici zu vertreiben. Er verwickelte sich in einen unaustilgbaren Streit mit dem Papst, und einer seiner Anhänger, Fra Domenico di Pescia, war verwegen genug, für Savonarola's Lehren im strengen Sinne des Wortes „durch das Feuer gehen zu wollen,“ wenn irgend Einer der vielen Anhänger des Papstes den Muth hätte, das Gleiche zu wagen. Ein solches Himmelanstürmen mußte alle Gegner vereinigen und bald sahen sich die Piagnoni genöthigt, ihren überkühnen Vormann mit den Waffen in der Hand zu vertheidigen.

Das ganze Kloster San Marco wurde nun von den Stürmenden umringt. Fünfhundert hatten sich um Savonarola geschaart. Aber trotz ihrer hartnäckigen Gegenwehr vermochten sie nicht der Ueberzahl zu widerstehen, das Kloster wurde erstürmt und Savonarola, Domenico di Pescia und Silvestro Maruffi gefangen genommen.

In diesem furchtbaren Gewühle von Schrecken, Kampf und Verzweiflung, schien das ohnedies weiche Herz Bartolomeo's brechen zu wollen. Er war außer sich, ohne Hoffnung, ohne Trost, und that in der Angst seiner Seele das Gelübde, daß er, wenn er aus dieser entsetzlichen Gefahr gerettet würde — ein Mönch werden wolle!

Die Hinrichtung Savonarola's, welcher (am 23. Mai 1498) zuerst gehängt und dann verbrannt wurde, befestigte diesen Entschluß, und am 26. Juli 1500 war der junge Künstler — wie Vasari erzählt, zum größten Mißvergnügen seiner Freunde — ein Dominikaner-Bruder

geworden, der in seiner getrübten Stimmung sogar Pinsel und Palette als etwas Unheiliges verbannte und in dem Kloster zu Prato seine Zeit mit Nachgrübeln verbrachte.

So verstrichen mehrere Monate, bis Fra Bartolomeo endlich von seinen Oberen nach Florenz geschickt wurde, wo Bernardo del Bianco eben eine neue Kapelle erbaute, deren Altarblatt er von der Hand des „Frate" gefertigt wünschte. Aber nicht nur Bernardo, sondern auch der Prior baten vergebens, der Frate blieb bei seinem Vorsatz und berührte weder Stift noch Farbe.

Auf diese eintönige Weise verstrichen volle vier Jahre, bis sich Bartolomeo endlich doch wieder angetrieben fühlte, zu arbeiten. Er malte jetzt für jenen Bernardo eine Madonna von Engeln umgeben, und von da an war das Eis gebrochen. Und als nun (1504) auch der edle Rafael nach Florenz kam, fühlte sich der Frate durch die Nähe dieses herrlichen Meisters noch mehr angeregt, er erlernte die Regeln der Perspective von ihm, und malte nunmehr immer eifriger, indem er fortwährend schönere Gemälde lieferte.

Nach einigen Jahren hörte Fra Bartolomeo von den großen Werken, welche Rafael und Michelangelo zu Rom vollendet hatten, und es erwachte die Sehnsucht in ihm, dieselben zu sehen. Er bat seinen Prior und erhielt von diesem die Erlaubniß nach Rom zu reisen. Allein hier zeigte sich auf's neue die Aengstlichkeit des Frate, denn die Masse der herrlichen Antiken, und die Großartigkeit der zuvor angeführten Werke seiner Zeitgenossen, schienen ihn zu erdrücken, er wurde mißtrauisch in seine eigenen Gaben, die römische Luft schien ihm nicht zuzusagen und so begab er sich wieder nach seinem Kloster zurück, wo er endlich auch wieder Muth zum Malen fand.

Nun bekamen auch seine Bilder, unter deren Farben er früher viel Schwarz gemischt hatte, wieder ein helleres Colorit. Ja der zuvor so düstere Bartolomeo kam sogar so weit, daß er sich sehr wenig um die Anfeindungen neidischer Künstler kümmerte, und nur dann, als sie behaupteten, er verstünde durchaus nichts vom Nackten, einen heil. Sebastian malte, der so reizend in seinen Formen war, daß er zuletzt aus der Kirche weggeschafft werden mußte, weil er, wie die Damen im Beichtstuhle zu erkennen gaben, sie in ihrer reinen Andacht störe.

In dieser friedlichen, glücklichen Ruhe verstrich für Bartolomeo eine Reihe von Jahren, doch sollte abermals ein Unglück über ihn hereinbrechen. Er arbeitete nämlich mit unausgesetztem Fleiße an einem Bilde, als ihn durch das hohe Fenster, an welchem er arbeitete, eine Art von Sonnenstich traf, der sein linkes Auge erblinden machte und seinen ganzen Körper dergestalt lähmte, daß er sich nicht mehr zu bewegen vermochte. Man brachte ihn in die Bäder von San Filippo, welche ihm aber sehr wenig Linderung verschafften. Als er dann, gegen die Erlaubniß der Aerzte, Feigen aß, und zwar im Uebermaße, bekam er das Fieber, welches ihn schon am vierten Tage dahinraffte. Er starb in einem Alter von 48 Jahren, am 8. October 1517 und hinterließ mehre Schüler, z. B. Cechino del Frate, Gabriel Rustici und Fra Paolo Pistojese. Das Geld, welches er verdient hatte, gehörte dem Dominikanerkloster. Seine Grabschrift lautete:

„Apelle nel colore, e 'l Buonaroto,
Imitai nel disegno e la Natura
Vinsi, dando vigor n'ogni figura
Et carne et ossa, et pelle, et spirti, et moto."

*

Von Fra Bartolomeo finden sich folgende Werke zu Wien.

Im k. k. Belvedere:

Die Darstellung im Tempel (s. d. Folge).

Maria mit dem Jesuskinde (halbe Figur).

Ein drittes Bild, die Söhne des Jacob holen ihre Schwester Dina aus dem Hause Sichems, soll von Fra Bartolomeo begonnen und von Buggiardini vollendet sein.

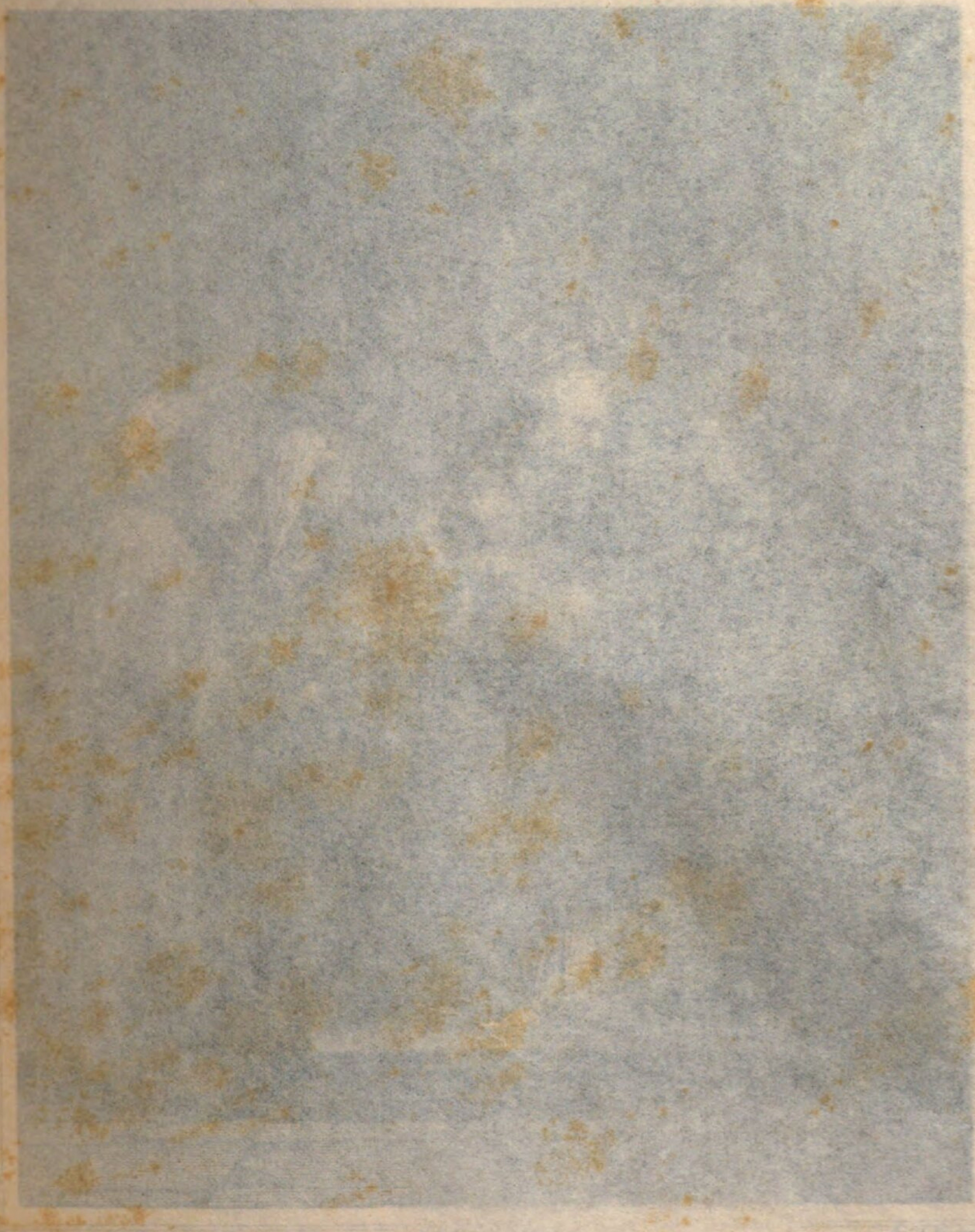
In der Gallerie Liechtenstein:

Eine h. Familie.

Eine zweite desgleichen.

In der Gallerie Esterhazy:

Maria und das Jesuskind.



Fra Bartolomeo di San Marco pinx.

Die Darstellung



Fra Bartolomeo di San Marco pinx. k. k. Gallerie im Belvedere J. Kracker sc.

Die Darstellung im Tempel.

Die Darstellung im Tempel.

Gemälde von Bartolomeo della Porta, genannt Fra Bartolomeo.

(Im k. k. Belvedere.)

Da sich vermuthlich nicht jeder Leser bei dem Anblicke des Bildes auf das hierher bezügliche Evangelium des h. Lucas (Cap. 2. Vers 22 bis 32) erinnert, müssen wir bemerken, daß bei den Juden der Erstgeborne jeder Familie dem Herrn geheiligt wurde, bei welcher Feierlichkeit ein Paar Turteltauben oder zwei andere junge Tauben geopfert werden mußten. Nun war zur Zeit der Geburt Jesu ein gerechter Mann zu Jerusalem, Simeon mit Namen, dem verheißen war, daß er nicht früher sterben werde, als bis er den Gesalbten des Herrn gesehen habe. Dieser Mann kam, vom Geiste getrieben, nach dem Tempel, und als nun die Eltern das Christuskind hereinbrachten, um zu opfern, nahm er es auf seine Arme, pries Gott und sagte:

„Nun, Herr, lasse du deinen Diener in Frieden fahren, denn meine Augen haben das Heil gesehen!"

Fra Bartolomeo hatte dieses Bild für die Noviziatcapelle des S. Marcusklosters gemalt, in welchem er selber Mönch war, und der daselbst gegebene Raum mag die Ursache des quadratähnlichen Formates des Bildes (es ist auf Holz gemalt und 4 Fuß 11 Zoll hoch und 5 Fuß breit) sein, welches sich sowohl durch Anordnung, als durch seine Durchführung auszeichnet.

In der Mitte der Composition steht der ehrwürdige Simeon, der das schöngezeichnete, segnende Christuskind auf seinen Armen hält und zur h. Maria gewendet, die vorne angeführten Worte spricht, vor denen sich die reine Mutter in Milde und Demuth neigt. Zur Rechten Simeons kniet die Prophetin Anna, die Tochter Phanuels aus dem Stamme Aser; welche gleichfalls in die Lobpreisung des Priesters einstimmt, und hinter ihr ist eine Heilige, die sich andächtig beugt. Gegenüber der h. Maria steht der h. Joseph mit den beiden Tauben in der Hand. Er ist der Ruhigste bei der ganzen Handlung, und sein dem Leben entnommenes Antlitz soll der Sage nach das Bildniß des Priors von San Marco sein.

Ausgezeichnet schön sind die Motive der Gewandung, besonders des blauen Mantels der Madonna und der gelben Umhüllung des h. Joseph, bei denen sowohl die Hauptanordnung, als die einzelnen Falten von dem reinen Geschmacke Fra Bartolomeo's zeugen, der, um dem

Studium der Draperie zu genügen, endlich den Gliedermann erfunden haben soll. Was das Technische des Bildes betrifft, finden wir den Vortrag leicht und sicher und, was bei italienischen Meistern sehr selten vorkommt, die Farbe sehr dünn, besonders an manchen Stellen, wo man sogar noch die Kreidestriche der Zeichnung durchsieht. Moderne Kritiker, die den jetzigen Standpunct des Wissens mit jenem zur Zeit Bartolomeo's verwechseln, tadeln den architektonischen Hintergrund, der zwar römisch, aber nicht jüdisch sei, und ereifern sich über das Abbild des Moses, welches über dem Altar sichtbar ist. Allein diese historischen Fehler thun der Schönheit des Bildes keinen Eintrag und sind weit geringer, als die Anachronismen in Rafael's berühmtem Gemälde des Heliodor u. A. m.

Fra Bartolomeo schrieb auf den Sokel des Altars die Worte:

ORATE PRO PICTORE OLIM SACELLI HVIVS NOVITIO. 1516.

Das Gemälde kam, nachdem es längst aus der Noviziatkapelle entfernt war, endlich in die Sammlung des Großherzogs von Toskana. Als Kaiser Franz I. im Jahre 1782 den großen Bildertausch mit dem Großherzog traf, kam das Bild in die kaiserliche Sammlung, und der Großherzog setzte eine eigenhändig von Bartolomeo gemachte, etwas kleinere und minder vollendete Wiederholung dieses Gemäldes, welche er für 350 Scudi angekauft hatte, an die Stelle desselben.

Die Sammlung des Herrn C. Biehler.

Wenn die Großen eines mächtigen Reiches ihre Schätze benutzen, um die Säle ihrer Paläste durch Kunstwerke zu schmücken und ihre Hochachtung vor den Leistungen hochbegabter Meister zu zeigen, so erfüllen sie so zu sagen nur eine ihrer schönsten Aufgaben, denn sie sind ja schon ihrer Stellung nach die eigentlichen Beschützer, die eigentlichen Förderer der Künste. Aber es erfreut uns auch recht innig, wenn wir in die einfacheren Gemächer des Privatmannes treten und hier Geschmack am Schönen und Kenntniß des Guten finden, und anstatt beschnörkelter Wände und greller Tapeten, gute, ja sogar treffliche Gemälde finden, die uns sogleich mit den Kenntnissen und der Bildung des Herrn des Hauses bekannt und in diesen Gemächern heimisch machen.

Die Sammlung Biehler, welche aus beiläufig sechzig bis achtzig Gemälden besteht, ist mit wenigen Ausnahmen der holländischen Schule angehörig, und zeichnet sich dadurch aus, daß sie Nichts enthält, was nicht in seiner Art schätzbar wäre, ein Vorzug, der uns bei unseren vielen Besuchen der Gemäldesammlungen Wien's nicht immer begegnet, indem sich an manchen Orten, oft in zwei oder drei von unten bis oben mit Bildern vollgepfropften Gemächern leider kaum ein Werk findet, das sich über die Mittelmäßigkeit erhebt, oder die bestimmte Charakteristik eines anerkannten Meisters an sich trägt. Herr T. Biehler ist hingegen ein Mann, der auf seinen vielen und bedeutenden Reisen alle Gallerien Deutschlands, Frankreichs, der Niederlande, Englands und Italiens eifrig besuchte, und sich hierdurch Das erwarb, was man „Blick" zu nennen pflegt und was jedes gute und echte Bild augenblicklich erkennen lehrt, dessen aber der Kunstfreund, der von lebenden Malern sammelt, nicht bedarf, weil er sich unmittelbar von der Echtheit seiner Bilder überzeugen kann; übrigens wird jener Blick sogar bei eigentlichen Künstlern nur sehr selten gefunden, denn er beruht eben so sehr auf Erfahrung, als auf natürlicher Anlage.

Zu den besonders bemerkenswerthen Gemälden der Sammlung Biehler gehören folgende Bilder:

Jan Steen, der Musikmeister (s. d. Folge).

Corn. Bega, Kartenspielende Bauern.

Pieter de Hooghe, ein Knabe in einem Zimmer.

Jan Wynants, große Landschaft.

Adr. Brouwer, zechende Bauern.

J. Beeldemaker (sehr seltener Meister), der schäkernde Jäger.

Pieter Brueghel d. Ä., die stürzenden Blinden.

Jan Brueghel, der Marktflecken am Ufer.

Dirk. Maes, zwei Ponnies.

Heinrich Roos, Ruinenlandschaft mit Pferden.

Carel Dujardin, freie Gegend mit Figuren und Thieren.

Jean Millet, römische Landschaft.

Des Ferneren finden sich durchaus gute Bilder von Palamedes Palamedessen (eine Schlacht), von Höllenbrueghel (Unterwelt), Poelemburg (badende Nymphen), Vinkebooms (Landschaft mit Jägern), Jan Miel (Landschaft mit einem Falkner), de Lorme (Inneres einer Kirche), Hondekoeter (eine Henne), Wouwermann (ein Pferd) und dann Werke von Weenix, Kalf, Heda, Snyers, Toorenvliet, Flink, van den Broek, Seghers, Grebber, de Heem, Ruysch, Mignon, Laar u. m. A.

Von Meistern anderer als der niederländischen Schulen, zeigen sich: ein weiblicher Kopf von Guido Reni, zwei Blumenstücke von dem Spanier Lopez, eine Lucretia von Cranach, eine sterbende Maria von Martin Schön (?), ein Schlachtenbild von Schelver († 1844) und noch manches andere Schätzbare, wodurch diese Sammlung, die im Grunde noch viel zu wenig bekannt ist, unter den Sammlungen von Privaten einen sehr ehrenvollen Rang einnimmt.

Jan van Steen.

Nur selten werden große Kunsttalente in Palästen geboren. Die allgütige Natur scheint hier ausgleichen zu wollen, indem sie die reichsten und schönsten Blüten der Künste meist in den mittleren oder gar in den unteren Ständen entsprießen läßt. Die Kunstgeschichte spricht deutlich für diese Annahme, denn die bei weitem größere Zahl der Meister aller Malerschulen stieg aus den Reihen der Bürgerlichen, wo nicht gar, wie Giotto u. A., aus den Hirten oder den armen Dörflern empor. Auch Jan van Steen, einer der ausgezeichnetsten und in neuerer Zeit, besonders in England, hochgeschätzter holländischer Maler, war der Sohn eines Bürgers, und wie es scheint, eines ganz stattlichen, denn sein Vater war der Besitzer einer Bierbrauerei zu Delft, und Bierbrauereien gehörten von jeher zu den einträglichsten Geschäften, so daß man mit Recht annehmen kann, daß die Knabenjahre des 1636 gebornen Jan ganz gewiß nicht zu den dürftigen, oder entbehrungsreichen gehörten. Ja der Ort seiner Geburt, das Brauhaus nämlich, scheint auch einen besonderen Einfluß auf Jan gehabt zu haben, denn wir lesen in den leider sehr kurzen Lebensbeschreibungen dieses Künstlers, daß er den Erzeugnissen seines Vaters, schon als Jüngling die vollste Gerechtigkeit widerfahren ließ, und daß daraus eine Anhänglichkeit an das Flüssige — nämlich an das geistig Gegohrne — entstand, welcher Jan nie und nimmer mehr zu widerstehen vermochte. Aber dieser Gabe, seines Vaters Gebräu vertilgen zu helfen, war auch wunderlicher Weise eine besondere Neigung für das Zeichnen und Malen beigesellt, so daß sich der Meister Bierbrauer bewogen sah, den Sohn zu einem Maler in die Lehre zu geben. Da aber in Delft kein passender Künstler zu finden war, wurde Jan nach Utrecht geschickt und dem ziemlich unbekannten Maler Knupfer anvertraut, den er an Talenten weit überbot, bei dem er aber jedenfalls mehr zeichnete und malte, als er — trank. Allein es schien nun einmal des jungen Steen Schicksal zu sein, tapfer trinken zu sollen, denn er machte die Bekanntschaft des Adrian Brouwer, der ihm zwar, was das Malen anbelangte, sehr viele Vortheile und Handgriffe lehrte, ihn aber anderseits in das Schenkenleben einführte und ihm Dinge beibrachte, die am besten recht weit von dem ohnedies zur Lustigkeit geneigten Jan hinweggeblieben wären. Nach einiger Zeit jedoch rissen ihn die Wogen des Lebens wieder aus dieser Gesellschaft und brachten ihn zu dem geschickten Landschaftmaler van Goyen, der in dem jungen

Manne ein ganz ungewöhnliches Talent erblickte, und nicht nur Alles aufbot, seine Fortschritte zu beschleunigen, sondern ihn sogar auch derart liebgewann, daß er ihm seine Tochter, die hübsche Margaretha van Goyen zur Frau gab.

Van Steen ließ jetzt ab von der Pflege seines Durstes und begann mit so ungewöhnlichem Fleiße zu arbeiten, daß er sich bald einen bedeutenden Namen errang. Aber mit dem Gewinn wollte es nicht recht fort, denn Jan malte mit großer Sorgfalt und gab kein Bild aus den Händen, bevor es ganz ausgeführt und vollkommen vollendet war, weshalb er auch bei guter Bezahlung mit dem Gelde nicht ausreichen konnte. Sein gutmüthiger Vater, erfreut über die Leistungen des Sohnes, that daher ein Uebriges und errichtete diesem, damit er bequemer leben könne, eine eigene Bierbrauerei. Aber da hatte der alte Herr einen mächtigen Fehlschuß gethan, denn kaum war Jan in dem Besitze der Brauerei, als er wieder den Pinsel mit dem vollen Humpen vertauschte und hierin bald so Erkleckliches leistete, daß er von Allen als der beste Gast seiner eigenen Schenke anerkannt ward. Das hätte übrigens noch nicht gar zu viel bedeutet, allein das lustige Leben nahm nach und nach so sehr überhand, daß zuletzt eine gänzliche Ueberschuldung eintrat und Jan Steen wieder den lange vernachlässigten Pinsel ergreifen mußte.

Er war neuerdings ein fleißiger, sorgsamer Maler geworden, aber nur für so lange bis er eine Summe Geldes erworben hatte, denn dann ging es jederzeit wieder an's Trinken. Auch seine Angehörigen hatten sich abermals seiner angenommen und ihm so viel beigesteuert, daß er, der geschickte Künstler, eine — Schenke errichten und Wirth werden konnte! Jetzt war er in seinem Element, denn nun war er im Stande, beim Malen zu trinken und beim Trinken zu malen, jetzt brauchte er die Studien und Motive zu seinen Bildern nicht in der Ferne zu suchen, denn die reichlich besuchte Schenke bot ihm überflüssigen Stoff zu jenen Darstellungen, die er am meisten liebte, nämlich zu lustigen Gesellschaften, zu Hochzeiten, Schlemmereien und anderen in derlei Räumen häufigen Vorkommnissen. Seine Bilder erhielten von nun an auch zweierlei Charaktere, denn jene, die er in Zeiten malte, in denen er genug Vorrath des Flüssigen hatte, sind fleißig durchgeführt, während man an den andern durch ihre flüchtige Behandlung erkennt, daß der Maler Durst hatte und Geld bedurfte, so daß Steen's Werke aus dieser Zeit recht eigentlich in Fluth- und Ebbebilder eingetheilt werden könnten.

Uebrigens war Steen der einzige holländische Maler seiner Zeit, der sich auf Individualisirung und auf die Auffassung von Scenen verstand, und einen gewissen Witz in seine Bilder zu bringen wußte. Er ist in mancher Beziehung der Hogarth der Holländer zu nennen, denn bei seiner genauen Beobachtungsgabe wußte er Humor, Wahrheit und Satire ganz prächtig zu vereinen, und seine besseren Gemälde haben stets eine Art von Hintergedanken (arrière pensée), der dem Beschauer Anlaß zum Nachsinnen gibt. Hierher gehören z. B. seine „fette" und „magere Küche", von denen die erstere vor fünfzehn Jahren um 3050 Franks verkauft wurde, ferner „die berauschte Mutter," welcher die Kinder die Säcke ausleeren, dann sein „Zoo gewonnen, zoo vertered", wo einer sein Geld verpraßt, des weiteren der sehr humoristische „Kindtaufschmaus," die „Folgen der Unmäßigkeit" (1823 verkauft um 2200 fl. C. M.), die „plündernden Nachzügler" und viele andere Gemälde. Auch malte Steen die Hochzeit zu Cana als lustige Bauernhochzeit (1837 für 16,501 Franks verkauft). Er war eben so rasch in der Erfindung, als glücklich in der Ausführung, und wußte seinen Bildern, wenn nämlich seine schon oft erwähnte Leidenschaft nicht

allzusehr vorherrschte, einen Goldton zu geben, der von keinem andern holländischen Meister übertroffen wurde.

Seine Hausfrau, Margaretha, die als gehorsame Gattin nichts gegen das Treiben ihres Herrn Gemals einzuwenden fand, beschenkte ihn mit sechs Kindern. Als sie gestorben war, heirathete der sorglose Steen (1689) noch einmal und zwar eine Witwe, welche ihm wieder zwei Kinder zubrachte. Allein, das schien ihm denn doch zu viel zu werden, denn er erkrankte und starb noch in dem Jahre seiner zweiten Hochzeit und ließ Frau und Nachkommenschaft in dem bittersten Mangel zurück. Nur einer seiner Söhne, Dirk van Steen wurde Künstler und zwar Bildhauer; die übrigen sind gänzlich verschollen.

Der Musiklehrer.

Gemälde von Jan van Steen.

(Aus der Sammlung Biehler.)

Jan Steen zog es, wie schon erwähnt, immer vor, Gegenstände zu malen, die mit seiner Beschäftigung als Wirth mehr oder minder übereinstimmten. Wir sehen deshalb von seiner Hand meist Gaststuben, Bauernhochzeiten, Gelage und Anderes dergleichen vorgestellt, selten aber verlor er sich in das Bereich der Conversationsmalerei, da dies seiner Lebensweise zu fern stand, um von ihm für gewöhnlich aufgegriffen zu werden. Indessen streifte er doch auch manchmal, und vielleicht aus Wetteifer mit Dow, Mieris und Anderen, hinüber auf jenes ihm fremdere Gebiet, und malte dann Bilder, wie das Vorliegende, die sich nächst dem Gegenstande auch zugleich durch einen viel sorgfältigeren Vortrag auszeichnen, als man diesen bei Steen im Allgemeinen zu treffen gewohnt ist. Solche Bilder sind dann jedenfalls interessant, denn sie werden besonders bei einem Charakter wie Steen fast zu einer Art von Selbstverleugnung und ziehen mit ihrer Durchführung auf eine ungewöhnliche Weise an.

Unser Bild zeigt eine junge Dame im gelben Atlaskleide mit blauer Schärpe, welche vor einem alten, beiläufig vieroctavigen, mit Zierrathen ausgelegten Claviere steht und eben das a anzuschlagen scheint, nach dem vermuthlich der Musiklehrer seine Violine stimmen will, während der Knabe im Helldunkel des Hintergrundes die Flöte ansetzt, um den Einklang seines Instrumentes mit den übrigen zu prüfen, damit das zu erwartende Trio beginnen könne. Der stoffliche Inhalt des Bildes ist also, wie bei den meisten holländischen Gemälden dieser Art, sehr einfach und mit obigen wenigen Worten erschöpft. Nicht so schnell geht dies aber mit dem Examiniren des Vortrages, des Tones und selbst der Zeichnung dieses Bildes, denn manche Stellen desselben sind so fleißig ausgeführt, so zart vollendet, daß man, besonders bei Berücksichtigung von Steen's schon erwähnter, oft leichter Weise, erstaunt, und in der That an G. Dow erinnert wird. Auch der Ton, bei Steen sonst oft graubraun oder braun, hat hier einen wohlthuenden Stich in das Goldige erhalten, die Farbe ist satt und in den Schatten, trotz des Nachdunkelns



[illegible] Musiklehrer,

Gemälde von Jan van Steen.

(Aus der Sammlung [illegible].)

[illegible] immer vor, Gegenstände zu malen, die mit seiner [illegible] übereinstimmten. Wir sehen deshalb von seiner Hand [illegible] und Anderes dergleichen vorgestellt, selten aber verlor er [illegible], da dies seiner Lebensweise zu fern stand, um [illegible] zu werden. Indessen streifte er doch auch manchmal, und [illegible] Mieris und Anderen, hinüber auf jenes ihm fremdere [illegible] das Vorliegende, die sich nächst dem Gegenstande auch zu- [illegible] Vortrag auszeichnen, als man diesen bei Steen im Allge- [illegible] Solche Bilder sind dann jedenfalls interessant, denn sie werden [illegible] Steen bis zu einer Art von Selbstverleugnung und ziehen mit [illegible] Weise an.

[illegible] Atlaskleide mit blauer Schärpe, welche vor einem [illegible] mit Zierrathen ausgelegten Claviere steht und eben das a anzu[illegible] der Musiklehrer seine Violine stimmen will, während [illegible] die Flöte ansetzt, um den Einklang seines Instru- [illegible] damit das zu erwartende Trio beginnen könne. Der stoff- [illegible] bei den meisten holländischen Gemälden dieser Art, sehr [illegible] erschöpft. Nicht so schnell geht dies aber mit dem Ers- [illegible] Vortrages, des Tones und selbst der Zeichnung dieses Bildes, denn manche Stellen [illegible] sind so fleißig ausgeführt, so zart vollendet, daß man, besonders bei Berücksichtigung von [illegible] schon erwähnter, oft leichter Weise, erstaunt, und in der That an G. Dow erinnert [illegible] der Ton, bei Steen sonst oft graubraun oder braun, hat hier einen wohlthuenden [illegible] Goldige erhalten, die Farbe ist satt und in den Schatten, trotz des Nachdunkelns



Jan Van Steen pinx. | Gem. Gallerie Biehler. | F. Schmidt sc.

Der Musiklehrer.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

durch die Zeit, schimmernd und klar. Der Farbenauftrag zeigt sich glatt und fließend, und stark impastirte Höhungen in den Lichtstellen sind gänzlich gemieden. Von besonders schöner Vollendung sind die Violine, der Schlitzärmel und die Schuhe des Musiklehrers, wie denn dieser, der seinen rechten Fuß nachlässig über einen Stuhl herabhängen läßt, überhaupt die beste der drei im Bilde befindlichen Figuren ist, da ihn Steen mit einer bei diesem holländischen Maler kaum zu vermuthenden Zierlichkeit zeichnete, und in seine Beine eine Eleganz brachte, die sehr selten in den Producten der holländischen Schule gefunden wird.

Steen ist dem Kunstliebhaber, dem Sammler stets willkommen, denn er hat in seinen Bildern, wenn sie auch manchmal etwas derb sind, immer ein „Stück Natur" und eine „Ladung Wahrheit". Er wird aber noch freundlicher begrüßt, wenn er plötzlich im Feiertagsstaat vor uns auftritt und zeigt, daß auch er in seiner Weise vornehm und sorgsam sein kann, wie dies in dem vorliegenden Bilde der Fall ist, das, ohne eben eines Monogrammes zu bedürfen, auf der Seitenwand des Claviers mit J. S. 1663 bezeichnet erscheint und höchst wahrscheinlich ein Gegenstück zu jenem Bilde sein dürfte, welches Sir Robert Peel zu Paris um den Preis von 12,000 Franks erkaufte, auf welchem die Dame ein blaues Kleid und eine gelbe Schärpe trägt, und der Musikmeister anstatt der Violine das Cello spielt.

Karl Hübner.

Hübner, einer jener Maler der Neuzeit, die sich gewissermaßen die Aufgabe stellten, die gesellschaftlichen Uebel der Gegenwart darzustellen, wurde (17. Juni 1814) zu Königsberg geboren, wandte sich schon in früher Jugend der bildenden Kunst zu und begab sich deshalb nach dem eben aufblühenden Düsseldorf, wo er zwar sogleich mehrere Bilder fertigte, aber ziemlich unbeachtet blieb, da sich sein kräftiges Wesen mit dem damals eben beliebten Idyllischen und Sentimentalen nicht wohl vereinigen konnte, und jene Erstlingsbilder Hübner's nur Nachahmungen von bereits Gesehenem waren, ein Fall, der fast bei allen Künstlern vorkommt, indem wir selbst bei Rafael und Tiziano finden, daß ihre Jugendgemälde nur zu sehr den Werken ihrer Meister gleichen. Die Düsseldorfer Schule hatte damals viel mit dem Romantischen zu thun; sehnsüchtige Nonnen, trauernde, den Sonnenuntergang bewundernde Mönche u. A. m. waren da zu sehen, und man träumte sich — fast wie Fouqué mit seiner lieblichen Undine, — hinüber in die mittelalterliche Vergangenheit, und sah diese, die doch derb und eckig genug war, hold verschwommen, wie — einen Traum. Auf die Träume folgt das Erwachen, und gerade nach süßen Träumen sticht das Erwachen oft stark ab, gibt aber dann doch eine bestimmte Richtung. So war es auch bei Hübner. Als er die milde „Erdichtung“ verlassen hatte, stand er plötzlich mit der nackten, herben Wahrheit vor den Augen des Publicums, denn das Bittere der Gegenwart hatte ihn erfaßt und festgehalten, und so malte er die „schlesischen Weber“, ein Bild, das auf jeden gemüthvollen Menschen einen düsteren Eindruck macht, da es jene bedauernswürdigen Handwerker vorstellt, denen ihre mühseligen Arbeiten von üppigen, herzlosen Fabrikanten um einen Bettelpreis abgedrückt werden. Ein zweites Bild dieser die unteren Volksclassen betreffenden Darstellungen ist jenes, wo ein hilfereiches Mädchen Brot in das Haus einer halbverhungerten Weberfamilie bringt, welche ihre Leinwand selbst um den schlechtesten Preis nicht loswerden konnte. Ein drittes Bild war der „arme Holzsammler“, der vom Förster ertappt wird. — Ferner malte er das „Jagdrecht“ (siehe die Folge), die „Auswanderer“, die „Verführte“, die „Pfändung“, durchaus Bilder, welche den Gegensatz des Wohllebens begüterter Leute, zu dem Leiden der Armuth zum Gegenstande haben, und daher eine sehr große Zahl von Bewunderern fanden.

Hübner's Malweise ist kräftig, sicher, nur manchmal fast etwas zu sehr an das Derbe streifend. Seine landschaftlichen Hintergründe sind schön, seine Figuren gut gezeichnet und der Ausdruck in seinen Köpfen dann am besten, wenn er kräftige Leidenschaften darzustellen hat, weshalb denn auch seine nicht-tendenziösen Bilder minderen Anklang finden.

In den Sammlungen Wien's trifft man nur in der Sammlung Arthaber das „Jagdrecht.“

Das Jagdrecht.

Gemälde von Karl Hübner.

(In der Sammlung Arthaber.)

Zwei Männer, ein jüngerer und ein älterer, eilen über den Vordergrund, um die Thüre einer Hütte zu erreichen. Der Aeltere hat eine Schußwunde im Nacken, sein Antlitz ist bleich, die Verzerrungen der Todesangst, die Schrecken des Sterbens sind auf demselben ausgedrückt. Noch geht der Mann, aber seine Kniee knicken schon ein, er lastet schon schwer auf seinem Führer, und wird trotz dessen Beistand kaum mehr die nahe Hütte erreichen. Auf dem Angesicht dieses Führers malt sich Entsetzen — es ist ja der Sohn des Sterbenden, der Sohn Dessen, der um eines Schweines willen sein Leben einbüßt. —

Die Situation, oder die kleine Jagdnovelle, die sich der Maler dachte, ist folgende. Ein Bauer, der mit seinem Sohne in einer waldigen, also keineswegs früchtereichen Gegend lebte, benutzte ein Stück Wiese, um es in ein Getreidefeld umzuwandeln, welches um so mehr Werth für ihn haben mußte, als er es mühsam bestellte, und ihm seine fast an die Felsen geklebte, dicht daneben stehende Hütte Gelegenheit gab, das Aufkeimen der Saat, das Blühen der Halme und das Reifen der Aehren mit stets wachsender Freude zu betrachten. Da sieht er eines Tages das fast schnittreife Feld umgewühlt, sieht alle seine lieben Hoffnungen schwinden, sieht mit dem nahen Winter wieder die hereinbrechende Noth, er verliert seine Fassung, holt sich seine alte Flinte hervor, belauert das verwüstende Thier und — schießt es nieder.

Der fallende Schuß lockt den dienstbeflissenen Förster, der eben seinen hoch zu Roß sitzenden Herrn durch das Revier führt, heran, er sieht das erlegte Schwein, reißt ohne Bedenken die Büchse von der Schulter und — schießt den Menschen nieder. — Noch zieht im Bilde die leichte Rauchwolke des tödtenden Schusses über das Kornfeld. — — Der Sohn, welcher in der Nähe arbeitete, vernahm die Schüsse und eilte, Unheil ahnend, eben noch zur rechten Zeit herbei, um seinen sinkenden Vater aufzufangen und in die Hütte zu führen, wo er ihn, in dem geahnten Gefühle eines Hausrechtes, vor weiteren Unbilden sicher glaubt. Aber kalt und theilnahmslos stehen Jäger und Herr, sie haben ihr Jagdrecht geübt und kümmern sich nicht um die Folgen.

Das Bild, welches noch 1848 in Düsseldorf war, ist mit tüchtigem Impasto gemalt, und erschüttert durch seinen düsteren Inhalt Jeden, der vor dasselbe hintritt.

Das Jagdrecht.

Gemälde von Karl Hübner.

(In der Sammlung Arthaber.)

Zwei Männer, ein jüngerer und ein älterer, eilen über den Vordergrund, um die Thüre einer Hütte zu erreichen. Der Aeltere hat eine Schußwunde im Nacken, sein Antlitz ist bleich, die Verzerrungen der Todesangst, die Schrecken des Sterbens sind auf demselben ausgedrückt. Noch geht der Mann, aber seine Kniee knicken schon ein, er lastet schon schwer auf seinem Führer, und wird trotz dessen Beistand kaum mehr die nahe Hütte erreichen. Auf dem Angesicht dieses Führers malt sich Entsetzen — es ist ja der Sohn des Sterbenden, der Sohn Dessen, der um eines Schweines willen sein Leben einbüßt. —

Die Situation, oder die kleine Jagdnovelle, die sich der Maler dachte, ist folgende. Ein Bauer, der mit seinem Sohne in einer waldigen, also keineswegs fruchtreichen Gegend lebte, benutzte ein Stück Wiese, um es in ein Getreidefeld umzuwandeln, welches um so mehr Werth für ihn haben mußte, als er es mühsam bestellte, und ihm seine fast an die Felsen geklebte, dicht daneben stehende Hütte Gelegenheit gab, das Aufkeimen der Saat, das Blühen der Halme und das Reifen der Aehren mit stets wachsender Freude zu betrachten. Da sieht er eines Tages das fast schnittreife Feld zerwühlt, sieht alle seine lieben Hoffnungen schwinden, sieht mit dem nahen Winter wieder die hereinbrechende Noth, er verliert seine Fassung, holt sich seine alte Flinte hervor, belauert das verwüstende Thier und — schießt es nieder.

Der fallende Schuß lockt den dienstbeflissenen Förster, der eben seinen hoch zu Roß sitzenden Herrn durch das Revier führt, heran, er sieht das erlegte Schwein, reißt ohne Bedenken die Büchse von der Schulter und — schießt den Menschen nieder. — Noch zieht im Bilde die leichte Rauchwolke des tödtenden Schusses über das Kornfeld. — — Der Sohn, welcher in der Nähe arbeitete, vernahm die Schüsse und eilte, Unheil ahnend, eben noch zur rechten Zeit herbei, um seinen sterbenden Vater aufzufangen und in die Hütte zu führen, wo er ihn, in dem geahnten Schutze seines Hausrechtes, vor weiteren Unbilden sicher glaubt. Aber kalt und theilnahmlos sehen Jäger und Herr, sie haben ihr Jagdrecht geübt und kümmern sich nicht um die Folgen.

Das Bild, welches noch 1848 in Düsseldorf war, ist mit tüchtigem Impasto gemalt, und erschüttert durch seinen düsteren Inhalt Jeden, der vor dasselbe hintritt.



Carl Hübner pinx. Gem. Gallerie Arthaber J.L. Appold sc.

Das Jagdrecht

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Die Gemäldesammlung des Grafen Franz von Thun.

Der Besitzer dieser zwar nicht ausgedehnten, aber gewählten Sammlung ist bekannt durch seine große Vorliebe für die bildende Kunst und durch die ungewöhnliche und freudige Thätigkeit, welche derselbe zur Hebung und Verbreitung alles Dessen entwickelt, was fördernd auf Künstler und Kunstfreunde einwirken kann. Es ist daher auch nicht zu verwundern, daß sich ein solcher Mann mit Gemälden umgibt, die ihm eben so sehr eine ästhetische Erheiterung bieten, als sie ihn zugleich an sein eigenes Wirken erinnern, denn Graf Franz von Thun war einer der Hauptgründer des Prager Kunstvereins, und mehrere der in seiner Sammlung befindlichen Bilder waren zuerst in den Ausstellungen jenes Vereines sichtbar, der weit früher, als der Kunstverein von Wien, die Münchener und Düsseldorfer Maler zur Beschickung einlud, und somit in kurzer Zeit einen bedeutenden Aufschwung nahm.

Zwei der vorzüglichsten Bilder der gräflich Thun'schen Sammlung sind: der „Sturm auf der Haide" von Rottmann (s. d. Folge) und ein „Golf bei Palermo" von Andreas Achenbach (s. d. Folge).

Ferner finden wir einen Schiffzug von Bürkel, ein klares, reines, im Silberton gemaltes Bild, bezeichnet mit H. Bürkel 1843.

Dann den Wasserfall bei Hohenschwangau, große, überhöhte Landschaft, in schönem, warmem Ton, von Heinlein. Bezeichnet mit Heinr. Heinlein, München. — Des weiteren:

Ein lebensgroßer, neufundländischer Hund von Adam. Bezeichnet mit B. Adam 1846.

Zwei Ansichten vom Chiemsee von Haushofer. Die eine derselben, ein Abendbild, zeigt einen Theil der Insel Frauenwörth mit dem Klostergebäude, unter dessen Thüre eine Nonne steht. Das zweite zeigt die den See umschließenden Berge in duftiger Ferne. Beide Bilder sind bezeichnet mit: Haushofer, das Erstere trägt auch die Jahreszahl 1845.

Eine Aussicht von einem Berge bei Abendbeleuchtung von J. Kaiser, bezeichnet mit J. K.

Ein braunes Pferd in einem Stalle (Bildniß eines Renners) von Kollert, einem Schüler Adam's. Bezeichnet mit J. Kollert 1844.

Eine Abendlandschaft von Lotze, eines der besten Bilder dieses Meisters, der vor zu großer Zartheit zuweilen in das Süßliche fiel. — Bezeichnet mit M. Lotze 1839.

Eine altdeutsche Gräberhalle von Ainmüller. — Bezeichnet mit Max Ainmüller 1843.

Ferner noch: eine Marine von Vollmer, einen St. Johannes von Bergler, das Bildniß des Grafen Franz v. Thun von Karl Rahl, und ein kleines Bild von dem bekannten Contourenzeichner K. Retzsch, ein Silen auf einem Weinschlauch sitzend, welches wegen der Seltenheit der Oelgemälde dieses Künstlers bemerkt zu werden verdient.

Andreas Achenbach.

Einen sonderbaren und zugleich lehrreichen Weg machte die Malerschule von Düsseldorf durch, die, ohne daß man früherhin im mindesten daran gedacht hätte, fast plötzlich an einem Orte aufschoß, der in der Kunstgeschichte bis dahin kaum erwähnt wurde, und in seiner flachen Lage an dem dort schon minder poetischen Rhein, kaum fähig zu sein schien, einer Schaar von Künstlern, einer Art neuer „Schilderbent" zum Aufenthalte zu dienen. Es fand dort aber ein wunderbares Zusammentreffen statt. Schadow war 1826 mit seinen Schülern von Berlin nach Düsseldorf gewandert, weil seinem romantischen Geiste der Aufenthalt in dem kleineren und ruhigeren Rheinstädtchen besser zusagen mochte, als das laute Getriebe unter den Linden. Im Jahre 1827 zog der geistreiche Dichter Karl Immermann von München nach Düsseldorf, bald darauf siedelten sich der bekannte Kunstschriftsteller Schnaase, Friedrich von Uechteritz u. A. dort an, und endlich kam auch Felix Mendelssohn Bartholdy, der „letzte deutsche Musiker," nach Düsseldorf, so daß dort mit einemmale fast alle Fächer der Kunst vertreten waren, und die Stadt nun beinahe magnetisch zu wirken begann, indem sie immer mehr bedeutende Persönlichkeiten und talentvolle Kunstjünger herbeizog.

Anfangs herrschte, wie schon oben angedeutet, in der Düsseldorfer Malerschule das Romantische, das träumerisch Sagenhafte und das walddüstere Märchen vor. Da gab es „Rothkäppchen," „Goldschmiedstöchterlein," „Genoveva," „Gretchen," u. s. w., und Immermann sagt treffend von dieser Periode: „Es sind Versuche, aber schwankend zwischen der Kühnheit des Individuums, immer nur sich und sein Personellstes ausdrückend und der Scheu Fehler zu begehen. — Ihr Wahrzeichen ist es, daß das Weiche, Musikalische, Subjective vor dem Starken, Plastischen, Handelnden vorwalten."

Es war dies die wie eine Knospe sich entwickelnde, duftige Knabenzeit der Düsseldorfer Schule, welche fast zehn Jahre andauerte. Nun aber kam die Epoche des Zerwürfnisses und des Zankes. Die Schüler Schadow's hielten eng an einander, betrachteten sich wie eine Schaar von Auserwählten, und verwehrten den neuen Ankömmlingen den Eingang. Das nahmen diese sehr verzeihlicher Weise übel, und so gab es manchen Kampf, der selbst in den öffentlichen Blättern mit Lebhaftigkeit, ja oft mit Leidenschaft durchgefochten wurde. Da nun aber auch der Zwist zwischen Katholicismus und Protestantismus, und zwar vorzüglich durch die Gefangensetzung des

Erzbischofs von Köln in's Leben gerufen wurde, ward der Bruch vollkommen, und die jungen und alten Künstler schieden sich in die Parteien von „Neubethlehem" und von „Alhambra", wovon die Erstere der kirchlichen und die Zweite der neuzeitlichen Richtung folgte.*)

Obwohl nun die Kritik nur selten wahrhaft fördernd auf die Kunst einwirkt, da sie meist post festum kommt, und die einmal ausgeführten Gemälde nicht umgestalten kann, so scheint sie doch bei jener Zwietracht von großem Nutzen gewesen zu sein, denn sie drängte das weiche Fühlen und Träumen in den Hintergrund, forderte Rechenschaft und begehrte lebendige, kräftige Gestalten.

Zugleich war in München ein ganz neues Leben in die Kunst getreten, und in Frankreich und Belgien waren Künstler erschienen, die, was Färbung und Technik anbelangt, weit über den Düsseldorfern standen. Da sank nun der Glaube an die bisherige Unfehlbarkeit der Düsseldorfer Schule gänzlich, und die Folge davon war der völlige Durchbruch einer nichts weniger als liebesiechen und sehnsuchtsvollen, sondern im Gegentheile, einer kräftigen, männlichen, das Wirkliche und die Wahrheit obenan stellenden Richtung. Mit einem Worte, es brach nach den streitenden Jünglingsjahren, das klarschauende, auf Bewußtsein gestützte Mannesalter herein, und die Düsseldorfer Schule hatte damit ihren Glanzpunct erreicht.

Andreas Achenbach, geboren zu Kassel am 29. Sept. 1815, gehört zu dieser letzteren Epoche, denn er zählt zu jenen Malern, welche nicht ihre individuelle Anschauung über Alles hoch zu halten pflegen, sondern die schöne Natur in den poetischesten Momenten aufzufassen und mit möglichster Objectivität wiederzugeben suchen. Achenbach lebte seit früher Jugend in Düsseldorf, und sah einen Theil jenes Ganges der Düsseldorfer Malerschule, welchen wir anzudeuten nöthig fanden. Sein ganz ungewöhnliches Talent und die Frische seines Geistes führten ihn aber bald aus den Wirren zur Klarheit. Er malte anfangs, wie alle Düsseldorfer Landschafter, Bilder vom Rhein, aber schon an diesen merkte man eine gewisse Neigung zur Naturwahrheit, denn sie hatten weniger von dem damals beliebten Duftigen und zeigten mehr Kraft und eine bestimmtere Durchbildung der Formen. Auch sah man schon jetzt die herannahende Vielseitigkeit des Künstlers, der in den Niederlanden, an der Eifel, dann an der Ahr und auf dem Hundsrücken Studien gesammelt hatte. Spätere Reisen erweiterten seine Phantasie, und ganz besonders war es das Meer, welches großen Eindruck auf ihn machte, und das er eben so eifrig an den langgedehnten Dünen Hollands, als an den Klippen von Schweden und Norwegen, eben so gerne in der Ruhe, als in tosenden Stürmen studirte. Daß seine Werke, die sich durch Frische der Farbe, durch Neuheit der Auffassung und ganz ausgezeichneten Vortrag rasch bemerkbar machten, auch sehr bald seinen Ruf verbreiten mußten, ist wohl jedem unserer Leser bekannt, und seit manchem Jahre gibt es fast keine Kunstausstellung in Deutschland, in welcher nicht ein oder mehrere Gemälde Andreas Achenbach's das Auge der Beschauer ergötzen.

Allein nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch ist Achenbach glücklich zu nennen, denn er besitzt den frohesten Sinn und die heiterste, fast unverwüstliche Laune, die ihn oft veranlaßte, seinen Witz durch Zeichnungen darzulegen, welche zuweilen von einem sprudelnden Humor

*) Wolfgang Müller von Königswinter in seinem sehr schätzbaren Werke über die Düsseldorfer Künstler sagt hierbei (S. 8): »Die Aesthetik wurde eine Andere. Tieck und seine Schule mußten das Anathem hören. Goethe und Lessing kamen wieder, wie es recht war, an die Reihe.

Zeugniß geben, und den Beschauer unwillkürlich lachen machen. Auch gab es in einer gewissen Epoche Düsseldorfs kaum irgend ein komisches Ereigniß, welches nicht von Achenbach sogleich zu einer launigen Zeichnung benutzt wurde, besonders scharf fiel er aber über Kritiker und hochtrabende Schauspieler her, wie es denn Niemand so gut als er verstand, ein Angesicht zu karrikiren. Auch als Schriftsteller hatte sich Achenbach versucht, und zwar schon in früher Jugend, als er mit seinem Vater von einer Reise nach Rußland heimgekehrt war.

Achenbach hat einen jüngeren Bruder, Oswald, (geb. 1827) welcher gleichfalls als ein sehr geschickter Landschaftmaler bekannt ist.

Von Andreas Achenbach, welcher zu Düsseldorf eine ziemliche Zahl absichtlicher und unwillkürlicher Nachahmer fand, trifft man in Wien folgende Gemälde.

In der Sammlung des Grafen Franz von Thun:
Golf bei Palermo (s. d. Folge).

In der Sammlung des Baron v. Heekeren:
Die Szylla.

In der Sammlung Arthaber:
Ein Wasserfall (Gegend aus Schweden).

In der Sammlung Fellner:
Landschaft nach einem Regen, rückwärts ein Regenbogen.

Bei Hrn. Gallerie-Director P. Krafft befindet sich ein stürmisches Seestück, ein zwar kleines aber höchst geistreiches Bild.

Der Golf bei Palermo.

Gemälde von Andreas Achenbach.

(In der Sammlung des Grafen F. v. Thun.)

Einer der neuesten Kunstschriftsteller bemerkt, daß, was die Landschaft anbelangt, Achenbach „Alles aus Allem zu machen vermöge," das heißt, daß dieser Künstler ein und dieselbe Gegend eben so interessant im klaren Sonnenschein, wie an einem trüben Tage und im Ungewitter darzustellen verstände, daß er eine eintönige Ebene anziehend und selbst eine öde, zerklüftete Gebirgsgegend reizend zu malen wisse. Wir können jenem Urtheile nicht entgegentreten, da Achenbach in dem vorliegenden Bilde, welches, streng genommen, eigentlich nur eine Ansicht (Veduta) ist, wirklich zeigt, was man durch die Art der Darstellung selbst aus dem einfachsten Gegenstande zu machen im Stande ist. Das Bild hat nur drei Hauptlinien, nämlich die Horizontale des Meeres, den Umriß des Monte Pellegrino im Hintergrunde und die lange Linie der Felsen und des Gemäuers im Vordergrunde, und trotz dieser großen Einfachheit der Hauptanordnung erscheint das Gemälde voll, ja sogar reich, weil es mit ganz ungewöhnlicher Meisterschaft gemalt wurde und ein so feines Gefühl für Form, Farbe und Detail zeigt, daß man jede einzelne Stelle desselben mit Freude und mit Erstaunen betrachtet. Ganz vorzüglich zu bewundern ist die echt südliche Wärme des Tones, die durch den herannahenden Untergang der Sonne zu wahrer Gluth gesteigert wird, und sich von der fernsten Ferne bis ganz in den Vordergrund gleichmäßig und wie aus einem Gusse erstreckt.

Dieses sehr schöne Bild, dessen einzelne Theile mit großem Fleiße durchgeführt sind, ist bezeichnet mit: A. Achenbach 1845.





Andreas Achenbach pinx. Gem. Gallerie Thun-Hohenstein. J. Richter sc.

Der Golf bei Palermo.

Gilles van Tilburg (Thilborgh).

Von allen Kunstschriftstellern erwähnt nur Descamps eines Tilburg, der um das Jahr 1600 in den Niederlanden lebte und Bauernscenen malte. Ein zweiter Tilburg, welcher im Jahre 1625 zu Brüssel geboren wurde, wird der allgemeinen Annahme zufolge als der Sohn des Vorigen betrachtet, und erhielt in der Taufe den Namen Gilles. — — Das ist Alles, was uns die Kunstgeschichte von dem Leben des Gilles van Tilburg aufbewahrte! — Der Leser wird uns daher entschuldigen, wenn wir uns in Demuth vor der Unmöglichkeit beugen und wie Heißsporn's Käthchen Das nicht ausplaudern, was wir nicht wissen.

Gilles gehört übrigens mit zu den beliebten Malern der niederländischen Schule. Er ahmte den Adrian Brouwer nach, und führte, besonders wenn er wollte, einen geschickten und geschmackvollen Pinsel; nur liebte er in der Regel eine etwas dunklere Färbung, weshalb manche seiner Werke mit der Zeit etwas trüb und düster wurden und das Licht vom Schatten greller abstechen machen. Tilburg malte meist kleine Bilder mit wenigen Figuren. Manchesmal that er aber auch ein Uebriges und setzte eine größere Tafel auf seine Staffelei, um zu zeigen, wie auch er im Stande sei, größere Gruppenmassen anzuordnen. Er malte wie Brouwer, Teniers und Andere nur Scenen aus dem Bauernleben und Wirthshaustreiben, oder Märkte, Kirmsen und Soldatenstücke, und kleinere Gemälde von seiner Hand finden sich fast in jeder Privatsammlung. Zu seinen größern Bildern gehören: die „Dorfbelustigung" in der königl. Gallerie zu Dresden, die „Bauernhochzeit", im Museum des Louvre, und die „lustigen Dörfler" in der Bridgewater-Gallerie. Eines seiner heitersten Bilder ist: „le Roi boit", es stellt nämlich den beliebten niederländischen Bohnenkönig dar, der eben sein Meisterstück im Trinken ablegt.

Das Todesjahr des Gilles van Tilburg ist unbekannt; ebenso kennt man bisher keine Radirung von seiner Hand. Die Kupferstecher Lukas, Danzel, Schmutzer, Zenger, Gaucher und Guttenberg stachen ungefähr acht Blätter nach seinen Bildern, und Quaglio lithographirte nach ihm eine Halle, in welcher sich neun Bauern unterhalten.

Zu Wien befinden sich folgende Bilder von Tilburg:

In der Gallerie Czernin:
Das alte Mütterchen (s. d. Folge).

In der Gallerie Liechtenstein:
Ein Zank von Bauern (großes, vorzügliches Gemälde dieses Meisters).

In der k. k. akademischen Gallerie:
Ein Reiter mit einer Dame, hinter sich auf dem Pferde ein Geharnischter, der eben aufsteigen will (sehr hübsches Bild in seiner Art).



[illegible]:
[illegible] 7. Folge).

[illegible]:
[illegible] (großes, vorzügliches Gemälde dieses Meisters).

[illegible] Gallerie:
[illegible] Dame, hinter sich auf dem Pferde ein Geharnischter, der eben [illegible] Bild in seiner Art).



Gilles von Tilburg pinx. | Gem. Gallerie Czernin | E. Dertinger sc.

Das alte Mütterchen.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Das alte Mütterchen.

Gemälde von Gilles van Tilburg.

(In der Gallerie Czernin.)

Das Bildchen ist dem Stoffe nach zu einfach, um Anlaß zu irgend einer Novellette zu geben. Tilburg sah vielleicht einst so ein altes Mütterchen, welches sich das Leben fristete, indem es von Ort zu Ort wanderte, um die Mildthätigkeit Derer, die mit ihm alt wurden, in Anspruch zu nehmen, und malte es dann; und eben die Art, wie es gemalt ist, macht dieses kleine Bildchen interessant, denn es ist mit jener Sicherheit und Leichtigkeit und dabei mit so viel Sinn für Ton und gebrochene Farbe hingestrichen, wie dies nur das Talent, keineswegs aber der nur überlegende Verstand vermag. Deshalb leuchtet es auch aus den Bildern des Einganges zu den Sälen der gräflich Czernin'schen Sammlung hervor und wird von jedem Kenner beifällig aufgenommen.

Gilles van Tilburg (Thilborgh).

Von allen Kunstschriftstellern erwähnt nur Descamps eines Tilburg, der um das Jahr 1600 in den Niederlanden lebte und Bauernscenen malte. Ein zweiter Tilburg, welcher im Jahre 1625 zu Brüssel geboren wurde, wird der allgemeinen Annahme zufolge als der Sohn des Vorigen betrachtet, und erhielt in der Taufe den Namen Gilles. — — Das ist Alles, was uns die Kunstgeschichte von dem Leben des Gilles van Tilburg aufbewahrte! — Der Leser wird uns daher entschuldigen, wenn wir uns in Demuth vor der Unmöglichkeit beugen und wie Heißsporn's Käthchen Das nicht ausplaudern, was wir nicht wissen.

Gilles gehört übrigens mit zu den beliebten Malern der niederländischen Schule. Er ahmte den Adrian Brouwer nach, und führte, besonders wenn er wollte, einen geschickten und geschmackvollen Pinsel; nur liebte er in der Regel eine etwas dunklere Färbung, weshalb manche seiner Werke mit der Zeit etwas trüb und düster wurden und das Licht vom Schatten greller abstechen machen. Tilburg malte meist kleine Bilder mit wenigen Figuren. Manchesmal that er aber auch ein Uebriges und setzte eine größere Tafel auf seine Staffelei, um zu zeigen, wie auch er im Stande sei, größere Gruppenmassen anzuordnen. Er malte wie Brouwer, Teniers und Andere nur Scenen aus dem Bauernleben und Wirthshaustreiben, oder Märkte, Kirmsen und Soldatenstücke, und kleinere Gemälde von seiner Hand finden sich fast in jeder Privatsammlung. Zu seinen größern Bildern gehören: die „Dorfbelustigung" in der königl. Gallerie zu Dresden, die „Bauernhochzeit", im Museum des Louvre, und die „lustigen Dörfler" in der Bridgewater-Gallerie. Eines seiner heitersten Bilder ist: „le Roi boit", es stellt nämlich den beliebten niederländischen Bohnenkönig dar, der eben sein Meisterstück im Trinken ablegt.

Das Todesjahr des Gilles van Tilburg ist unbekannt; ebenso kennt man bisher keine Radirung von seiner Hand. Die Kupferstecher Lukas, Danzel, Schmutzer, Zenger, Gaucher und Guttenberg stachen ungefähr acht Blätter nach seinen Bildern, und Quaglio lithographirte nach ihm eine Halle, in welcher sich neun Bauern unterhalten.

Zu Wien befinden sich folgende Bilder von Tilburg:

Die Gemäldesammlung des Grafen Franz von Thun.

Der Besitzer dieser zwar nicht ausgedehnten, aber gewählten Sammlung ist bekannt durch seine große Vorliebe für die bildende Kunst und durch die ungewöhnliche und freudige Thätigkeit, welche derselbe zur Hebung und Verbreitung alles Dessen entwickelt, was fördernd auf Künstler und Kunstfreunde einwirken kann. Es ist daher auch nicht zu verwundern, daß sich ein solcher Mann mit Gemälden umgibt, die ihm eben so sehr eine ästhetische Erheiterung bieten, als sie ihn zugleich an sein eigenes Wirken erinnern, denn Graf Franz von Thun war einer der Hauptgründer des Prager Kunstvereins, und mehrere der in seiner Sammlung befindlichen Bilder waren zuerst in den Ausstellungen jenes Vereines sichtbar, der weit früher, als der Kunstverein von Wien, die Münchener und Düsseldorfer Maler zur Beschickung einlud, und somit in kurzer Zeit einen bedeutenden Aufschwung nahm.

Zwei der vorzüglichsten Bilder der gräflich Thun'schen Sammlung sind: der „Sturm auf der Haide" von Rottmann (s. d. Folge) und ein „Golf bei Palermo" von Andreas Achenbach (s. d. Folge).

Ferner finden wir einen Schiffzug von Bürkel, ein klares, reines, im Silberton gemaltes Bild, bezeichnet mit H. Bürkel 1843.

Dann den Wasserfall bei Hohenschwangau, große, überhöhte Landschaft, in schönem, warmem Ton, von Heinlein. Bezeichnet mit Heinr. Heinlein, München. — Des weiteren:

Ein lebensgroßer, neufundländischer Hund von Adam. Bezeichnet mit B. Adam 1846.

Zwei Ansichten vom Chiemsee von Haushofer. Die eine derselben, ein Abendbild, zeigt einen Theil der Insel Frauenwörth mit dem Klostergebäude, unter dessen Thüre eine Nonne steht. Das zweite zeigt die den See umschließenden Berge in duftiger Ferne. Beide Bilder sind bezeichnet mit: Haushofer, das Erstere trägt auch die Jahreszahl 1845.

Eine Aussicht von einem Berge bei Abendbeleuchtung von J. Kaiser, bezeichnet mit J. K.

Ein braunes Pferd in einem Stalle (Bildniß eines Renners) von Kollert, einem Schüler Adam's. Bezeichnet mit J. Kollert 1844.

Eine Abendlandschaft von Lotze, eines der besten Bilder dieses Meisters, der vor zu großer Zartheit zuweilen in das Süßliche fiel. — Bezeichnet mit M. Lotze 1839.

Eine altdeutsche Gräberhalle von Ainmüller. — Bezeichnet mit Max Ainmüller 1843.

Ferner noch: eine Marine von Vollmer, einen St. Johannes von Bergler, das Bildniß des Grafen Franz v. Thun von Karl Rahl, und ein kleines Bild von dem bekannten Contourenzeichner K. Retzsch, ein Silen auf einem Weinschlauch sitzend, welches wegen der Seltenheit der Oelgemälde dieses Künstlers bemerkt zu werden verdient.

Andreas Achenbach.

Einen sonderbaren und zugleich lehrreichen Weg machte die Malerschule von Düsseldorf durch, die, ohne daß man früherhin im mindesten daran gedacht hätte, fast plötzlich an einem Orte aufschoß, der in der Kunstgeschichte bis dahin kaum erwähnt wurde, und in seiner flachen Lage an dem dort schon minder poetischen Rhein, kaum fähig zu sein schien, einer Schaar von Künstlern, einer Art neuer „Schilderbent" zum Aufenthalte zu dienen. Es fand dort aber ein wunderbares Zusammentreffen statt. Schadow war 1826 mit seinen Schülern von Berlin nach Düsseldorf gewandert, weil seinem romantischen Geiste der Aufenthalt in dem kleineren und ruhigeren Rheinstädtchen besser zusagen mochte, als das laute Getriebe unter den Linden. Im Jahre 1827 zog der geistreiche Dichter Karl Immermann von München nach Düsseldorf, bald darauf siedelten sich der bekannte Kunstschriftsteller Schnaase, Friedrich von Uechteritz u. A. dort an, und endlich kam auch Felix Mendelssohn Bartholdy, der „letzte deutsche Musiker," nach Düsseldorf, so daß dort mit einemmale fast alle Fächer der Kunst vertreten waren, und die Stadt nun beinahe magnetisch zu wirken begann, indem sie immer mehr bedeutende Persönlichkeiten und talentvolle Kunstjünger herbeizog.

Anfangs herrschte, wie schon oben angedeutet, in der Düsseldorfer Malerschule das Romantische, das träumerisch Sagenhafte und das walddüstere Märchen vor. Da gab es „Rothkäppchen," „Goldschmiedstöchterlein," „Genoveva," „Gretchen," u. s. w., und Immermann sagt treffend von dieser Periode: „Es sind Versuche, aber schwankend zwischen der Kühnheit des Individuums, immer nur sich und sein Personellstes ausdrückend und der Scheu Fehler zu begehen. — Ihr Wahrzeichen ist es, daß das Weiche, Musikalische, Subjective vor dem Starken, Plastischen, Handelnden vorwalten."

Es war dies die wie eine Knospe sich entwickelnde, duftige Knabenzeit der Düsseldorfer Schule, welche fast zehn Jahre andauerte. Nun aber kam die Epoche des Zerwürfnisses und des Zankes. Die Schüler Schadow's hielten eng an einander, betrachteten sich wie eine Schaar von Auserwählten, und verwehrten den neuen Ankömmlingen den Eingang. Das nahmen diese sehr verzeihlicher Weise übel, und so gab es manchen Kampf, der selbst in den öffentlichen Blättern mit Lebhaftigkeit, ja oft mit Leidenschaft durchgefochten wurde. Da nun aber auch der Zwist zwischen Katholicismus und Protestantismus, und zwar vorzüglich durch die Gefangensetzung des

Erzbischofs von Köln in's Leben gerufen wurde, ward der Bruch vollkommen, und die jungen und alten Künstler schieden sich in die Parteien von „Neubethlehem“ und von „Alhambra“, wovon die Erstere der kirchlichen und die Zweite der neuzeitlichen Richtung folgte.*)

Obwohl nun die Kritik nur selten wahrhaft fördernd auf die Kunst einwirkt, da sie meist post festum kommt, und die einmal ausgeführten Gemälde nicht umgestalten kann, so scheint sie doch bei jener Zwietracht von großem Nutzen gewesen zu sein, denn sie drängte das weiche Fühlen und Träumen in den Hintergrund, forderte Rechenschaft und begehrte lebendige, kräftige Gestalten.

Zugleich war in München ein ganz neues Leben in die Kunst getreten, und in Frankreich und Belgien waren Künstler erschienen, die, was Färbung und Technik anbelangt, weit über den Düsseldorfern standen. Da sank nun der Glaube an die bisherige Unfehlbarkeit der Düsseldorfer Schule gänzlich, und die Folge davon war der völlige Durchbruch einer nichts weniger als liebesiechen und sehnsuchtsvollen, sondern im Gegentheile, einer kräftigen, männlichen, das Wirkliche und die Wahrheit obenan stellenden Richtung. Mit einem Worte, es brach nach den streitenden Jünglingsjahren, das klarschauende, auf Bewußtsein gestützte Mannesalter herein, und die Düsseldorfer Schule hatte damit ihren Glanzpunct erreicht.

Andreas Achenbach, geboren zu Kassel am 29. Sept. 1815, gehört zu dieser letzteren Epoche, denn er zählt zu jenen Malern, welche nicht ihre individuelle Anschauung über Alles hoch zu halten pflegen, sondern die schöne Natur in den poetischesten Momenten aufzufassen und mit möglichster Objectivität wiederzugeben suchen. Achenbach lebte seit früher Jugend in Düsseldorf, und sah einen Theil jenes Ganges der Düsseldorfer Malerschule, welchen wir anzudeuten nöthig fanden. Sein ganz ungewöhnliches Talent und die Frische seines Geistes führten ihn aber bald aus den Wirren zur Klarheit. Er malte anfangs, wie alle Düsseldorfer Landschafter, Bilder vom Rhein, aber schon an diesen merkte man eine gewisse Neigung zur Naturwahrheit, denn sie hatten weniger von dem damals beliebten Duftigen und zeigten mehr Kraft und eine bestimmtere Durchbildung der Formen. Auch sah man schon jetzt die herannahende Vielseitigkeit des Künstlers, der in den Niederlanden, an der Eifel, dann an der Ahr und auf dem Hundsrücken Studien gesammelt hatte. Spätere Reisen erweiterten seine Phantasie, und ganz besonders war es das Meer, welches großen Eindruck auf ihn machte, und das er eben so eifrig an den langgedehnten Dünen Hollands, als an den Klippen von Schweden und Norwegen, eben so gerne in der Ruhe, als in tosenden Stürmen studirte. Daß seine Werke, die sich durch Frische der Farbe, durch Neuheit der Auffassung und ganz ausgezeichneten Vortrag rasch bemerkbar machten, auch sehr bald seinen Ruf verbreiten mußten, ist wohl jedem unserer Leser bekannt, und seit manchem Jahre gibt es fast keine Kunstausstellung in Deutschland, in welcher nicht ein oder mehrere Gemälde Andreas Achenbach's das Auge der Beschauer ergötzen.

Allein nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch ist Achenbach glücklich zu nennen, denn er besitzt den frohesten Sinn und die heiterste, fast unverwüstliche Laune, die ihn oft veranlaßte, seinen Witz durch Zeichnungen darzulegen, welche zuweilen von einem sprudelnden Humor

*) Wolfgang Müller von Königswinter in seinem sehr schätzbaren Werke über die Düsseldorfer Künstler sagt hierbei (S. 8): »Die Aesthetik wurde eine Andere. Tieck und seine Schule mußten das Anathem hören. Goethe und Lessing kamen wieder, wie es recht war, an die Reihe.

Zeugniß geben, und den Beschauer unwillkürlich lachen machen. Auch gab es in einer gewissen Epoche Düsseldorfs kaum irgend ein komisches Ereigniß, welches nicht von Achenbach sogleich zu einer launigen Zeichnung benutzt wurde, besonders scharf fiel er aber über Kritiker und hochtrabende Schauspieler her, wie es denn Niemand so gut als er verstand, ein Angesicht zu karrikiren. Auch als Schriftsteller hatte sich Achenbach versucht, und zwar schon in früher Jugend, als er mit seinem Vater von einer Reise nach Rußland heimgekehrt war.

Achenbach hat einen jüngeren Bruder, Oswald, (geb. 1827) welcher gleichfalls als ein sehr geschickter Landschaftmaler bekannt ist.

Von Andreas Achenbach, welcher zu Düsseldorf eine ziemliche Zahl absichtlicher und unwillkürlicher Nachahmer fand, trifft man in Wien folgende Gemälde.

In der Sammlung des Grafen Franz von Thun:
Golf bei Palermo (s. d. Folge).

In der Sammlung des Baron v. Heekeren:
Die Szylla.

In der Sammlung Arthaber:
Ein Wasserfall (Gegend aus Schweden).

In der Sammlung Fellner:
Landschaft nach einem Regen, rückwärts ein Regenbogen.

Bei Hrn. Gallerie-Director P. Krafft befindet sich ein stürmisches Seestück, ein zwar kleines aber höchst geistreiches Bild.

Der Golf bei Palermo.

Gemälde von Andreas Achenbach.

(In der Sammlung des Grafen F. v. Thun.)

Einer der neuesten Kunstschriftsteller bemerkt, daß, was die Landschaft anbelangt, Achenbach „Alles aus Allem zu machen vermöge," das heißt, daß dieser Künstler ein und dieselbe Gegend eben so interessant im klaren Sonnenschein, wie an einem trüben Tage und im Ungewitter darzustellen verstände, daß er eine eintönige Ebene anziehend und selbst eine öde, zerklüftete Gebirgsgegend reizend zu malen wisse. Wir können jenem Urtheile nicht entgegentreten, da Achenbach in dem vorliegenden Bilde, welches, streng genommen, eigentlich nur eine Ansicht (Veduta) ist, wirklich zeigt, was man durch die Art der Darstellung selbst aus dem einfachsten Gegenstande zu machen im Stande ist. Das Bild hat nur drei Hauptlinien, nämlich die Horizontale des Meeres, den Umriß des Monte Pellegrino im Hintergrunde und die lange Linie der Felsen und des Gemäuers im Vordergrunde, und trotz dieser großen Einfachheit der Hauptanordnung erscheint das Gemälde voll, ja sogar reich, weil es mit ganz ungewöhnlicher Meisterschaft gemalt wurde und ein so feines Gefühl für Form, Farbe und Detail zeigt, daß man jede einzelne Stelle desselben mit Freude und mit Erstaunen betrachtet. Ganz vorzüglich zu bewundern ist die echt südliche Wärme des Tones, die durch den herannahenden Untergang der Sonne zu wahrer Gluth gesteigert wird, und sich von der fernsten Ferne bis ganz in den Vordergrund gleichmäßig und wie aus einem Gusse erstreckt.

Dieses sehr schöne Bild, dessen einzelne Theile mit großem Fleiße durchgeführt sind, ist bezeichnet mit: A. Achenbach 1845.

Der Golf bei Palermo.

Gemälde von Andreas Achenbach.

(In der Sammlung des Grafen F. v. Thun.)

[illegible] bemerkt, daß, was die Landschaft anbelangt, Achenbach [illegible] zu machen vermöge, das heißt, daß dieser Künstler ein und dieselbe Gegend [illegible] im hellen Sonnenscheine, wie an einem trüben Tage und im Ungewitter dar[illegible], daß er eine [illegible] Ebene [illegible] und selbst eine öde, zerklüftete Ge[illegible] zu malen wisse. Wir können jenem Urtheile nicht entgegentreten, da Achen[illegible] vorliegenden Bilde, welches, streng genommen, eigentlich nur eine Ansicht (Veduta) [illegible] durch die Art der Darstellung selbst aus dem einfachsten Gegenstande [illegible] ist. Das Bild hat nur drei Hauptlinien, nämlich die Horizontale des [illegible] Monte Pellegrino im Hintergrunde und die lange Linie der Felsen und [illegible] Vordergrunde, und trotz dieser großen Einfachheit der Hauptanordnung erscheint [illegible], weil es mit ganz ungewöhnlicher Meisterschaft gemalt wurde [illegible] Form, Farbe und Detail zeigt, daß man jede einzelne Stelle des[illegible] betrachtet. [illegible] vorzüglich zu bewundern ist die echt [illegible] durch den herannahenden Untergang der Sonne zu wahrer Gluth [illegible] bis ganz in den Vordergrund gleichmäßig und [illegible]

[illegible] einzelne Theile mit großem Fleiße durchgeführt sind, ist be[illegible]



Andreas Achenbach pinx. Gem. Gallerie Thun-Hohenstein. J. Richter sc.

Der Golf bei Palermo.

Gilles van Tilburg (Thilborgh).

Von allen Kunstschriftstellern erwähnt nur Descamps eines Tilburg, der um das Jahr 1600 in den Niederlanden lebte und Bauernscenen malte. Ein zweiter Tilburg, welcher im Jahre 1625 zu Brüssel geboren wurde, wird der allgemeinen Annahme zufolge als der Sohn des Vorigen betrachtet, und erhielt in der Taufe den Namen Gilles. — — Das ist Alles, was uns die Kunstgeschichte von dem Leben des Gilles van Tilburg aufbewahrte! — Der Leser wird uns daher entschuldigen, wenn wir uns in Demuth vor der Unmöglichkeit beugen und wie Heißsporn's Käthchen Das nicht ausplaudern, was wir nicht wissen.

Gilles gehört übrigens mit zu den beliebten Malern der niederländischen Schule. Er ahmte den Adrian Brouwer nach, und führte, besonders wenn er wollte, einen geschickten und geschmackvollen Pinsel; nur liebte er in der Regel eine etwas dunklere Färbung, weshalb manche seiner Werke mit der Zeit etwas trüb und düster wurden und das Licht vom Schatten greller abstechen machen. Tilburg malte meist kleine Bilder mit wenigen Figuren. Manchesmal that er aber auch ein Uebriges und setzte eine größere Tafel auf seine Staffelei, um zu zeigen, wie auch er im Stande sei, größere Gruppenmassen anzuordnen. Er malte wie Brouwer, Teniers und Andere nur Scenen aus dem Bauernleben und Wirthshaustreiben, oder Märkte, Kirmsen und Soldatenstücke, und kleinere Gemälde von seiner Hand finden sich fast in jeder Privatsammlung. Zu seinen größern Bildern gehören: die „Dorfbelustigung" in der königl. Gallerie zu Dresden, die „Bauernhochzeit", im Museum des Louvre, und die „lustigen Dörfler" in der Bridgewater-Gallerie. Eines seiner heitersten Bilder ist: „le Roi boit", es stellt nämlich den beliebten niederländischen Bohnenkönig dar, der eben sein Meisterstück im Trinken ablegt.

Das Todesjahr des Gilles van Tilburg ist unbekannt; ebenso kennt man bisher keine Radirung von seiner Hand. Die Kupferstecher Lukas, Danzel, Schmutzer, Zenger, Gaucher und Guttenberg stachen ungefähr acht Blätter nach seinen Bildern, und Quaglio lithographirte nach ihm eine Halle, in welcher sich neun Bauern unterhalten.

Zu Wien befinden sich folgende Bilder von Tilburg:

In der Gallerie Czernin:
Das alte Mütterchen (s. d. Folge).

In der Gallerie Liechtenstein:
Ein Zank von Bauern (großes, vorzügliches Gemälde dieses Meisters).

In der k. k. akademischen Gallerie:
Ein Reiter mit einer Dame, hinter sich auf dem Pferde ein Geharnischter, der eben aufsteigen will (sehr hübsches Bild in seiner Art).





Gilles von Tilburg pinx. Gem. Gallerie Czernin E. Dertinger sc.

Das alte Mütterchen.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Das alte Mütterchen.

Gemälde von Gilles van Tilburg.

(In der Gallerie Czernin.)

Das Bildchen ist dem Stoffe nach zu einfach, um Anlaß zu irgend einer Novellette zu geben. Tilburg sah vielleicht einst so ein altes Mütterchen, welches sich das Leben fristete, indem es von Ort zu Ort wanderte, um die Mildthätigkeit Derer, die mit ihm alt wurden, in Anspruch zu nehmen, und malte es dann; und eben die Art, wie es gemalt ist, macht dieses kleine Bildchen interessant, denn es ist mit jener Sicherheit und Leichtigkeit und dabei mit so viel Sinn für Ton und gebrochene Farbe hingestrichen, wie dies nur das Talent, keineswegs aber der nur überlegende Verstand vermag. Deshalb leuchtet es auch aus den Bildern des Einganges zu den Sälen der gräflich Czernin'schen Sammlung hervor und wird von jedem Kenner beifällig aufgenommen.

Paul Potter.

Die niederländische Malerschule charakterisirt sich nächst ihren großen Geschichtmalern vorzüglich durch ihre bedeutende Reihe von Landschaftern und Thiermalern, und unter den Letzteren wird Paul Potter (geboren 1625) als der vorzüglichste gerühmt. Die Familie Potter hielt sich lange Jahre zu Enckhuizen auf, und mehrere ihrer Mitglieder versahen daselbst die vornehmsten Aemter. Nur Pieter Potter, der Vater Paul's, wich von dem gewohnten Wege ab und widmete sich der Malerei. Er war ein geschickter Mann, dessen Fries, die ritterliche Cavalcade der Königin Maria Henriette von England vorstellend, alle Achtung verdient. Bei Pieter lernte nun der junge Paul und entwickelte gleich in seiner Knabenzeit so großes Talent, daß er schon in seinem vierzehnten Jahre Bilder fertigte, die denen der besten Meister der Thiermalerei, oder besser der Heerdenmalerei, an die Seite gesetzt wurden. Doch hatten diese Arbeiten seiner ersten Periode noch etwas Trockenes in der Farbe und oft einige Schärfen in den Umrissen, die er erst in der zweiten Periode vollkommen ablegte, wo er eine größere Wärme des Colorites und eine ungemeine Klarheit der Töne bei einem tüchtigen Impasto erlangte. Als sich der noch sehr junge Paul schon einen Namen gemacht hatte, begab er sich nach dem Haag, wo er sehr fleißig malte, zugleich aber auch die Bekanntschaft eines Mädchens machte, dem er sein Herz schenkte, das ihm aber später vieles Leid verursachte. Es war dies die Tochter des Architecten Balkenende, welcher voll Stolz auf den armen Paul herabsah, weil er nichts anders als ein simpler Thiermaler war, weshalb sich der vornehme Baumeister nicht entschließen konnte, einem seiner Meinung nach so untergeordneten Künstler die Hand seiner Tochter zu geben. Aber Potter, angespornt von Liebe und Ehrgefühl, strebte mit allen seinen Kräften vorwärts, und als Balkenende sah, daß der Ruhm des verachteten Thiermalers stieg, als er vernahm, daß es selbst Prinz Moritz von Oranien nicht verschmähte, die Werkstätte des jungen Meisters zu besuchen, gab er den Bitten der Liebenden nach.

Das alte Sprichwort sagt, des Menschen Wille sei sein Himmelreich, aber nur zu oft wird die Erfüllung der sehnlichsten Wünsche zu einer Art von Hölle, und dies war auch bei dem beklagenswerthen und unerfahrenen Paul der Fall, denn die so mühsam errungene Braut wandelte

sich bald in ein leichtfertiges Weib, das ihm fast Tag für Tag Leid bereitete, und sich sogar die gröbsten Vergehen der Untreue zu schulden kommen ließ, obgleich Potter der liebenswürdigste, bescheidenste junge Mann war, der alle Gemüther durch sein einnehmendes Wesen zu gewinnen wußte. Er fühlte sich daher auch in dem Haag nicht mehr heimisch, und begab sich nach Amsterdam, wo er, verdüstert durch die erlebten Enttäuschungen und ermattet von allzuvielem Arbeiten, durch das er sich wahrscheinlich seine trüben Gedanken zerstreuen wollte, schon in einem Alter von neunundzwanzig Jahren (1654) starb. Sein Eifer, sich mit nichts Anderem, als mit der Kunst beschäftigen zu wollen, ging so weit, daß er selbst Nachts arbeitete, und sich keine weitere Erholung gönnte, als die eines kurzen Spazierganges, den er aber wieder zur Auffindung von Motiven und Studien zu benutzen suchte, die er in besondere Hefte eintrug, welche nach seinem Tode in die Hände von Kunstfreunden gelangten. Von dem weiteren Schicksale seines treulosen Weibes ist nichts bekannt.

Die Werke Potter's, besonders jene seiner zweiten Periode, werden außerordentlich hoch gehalten. Die berühmte „pissende Kuh", welche Paul 1646 im Auftrage der Prinzessin Emilie von Solms malte, die er aber dann, da der Gegenstand als unpassend für die Gemächer einer Dame erklärt wurde, wieder zurücknehmen mußte, kaufte Kaiser Alexander von Rußland für die Summe von 190,000 Francs. In der Eremitage befindet sich auch noch ein anderes sehr werthvolles Gemälde von Potter, welches früher zu Cassel war und das Gericht der Thiere über den Jäger vorstellt. Goethe in seinem „Kunst und Alterthum" (I. 3. S. 78) erklärt dieses Bild für das beste Werk aller jener Meister, die sich je die bildliche Darstellung der Thierfabel zur Aufgabe machten. Der junge Stier, der sich nun im Haag befindet, wurde mit 20,000 holländischen Gulden bezahlt, und die drei Ochsen im Pariser Museum (1784) um 15,000 Francs erkauft. Eben so wurde die „Hecke von Haag" für 27,000 Livres, der Stall mit dem schreienden Buben um 10,450 holländische Gulden, die kleine Landschaft des van der Post (1808) um 20,050 Livres, die Weide, ebenfalls ein kleines Bild, (1785) für 24,000 Livres und dann im Jahre 1800 um 27,000 Livres gekauft. Der Herzog von Somerset erwarb seinen Potter (1825) für 28,200 Francs und Sir Robert Peel kaufte 1829 eine Gruppe von Kühen um 1205 Pfund Sterling u. s. w.

Die Gegenstände von Potter's Bildern sind in der Regel ganz einfach, das Landschaftliche in denselben tritt meist gänzlich in den Hintergrund und gehört fast durchaus den flachen Augegenden oder den Weidenländern Hollands an. Er widmete seine ganze Aufmerksamkeit dem Studium der Kühe, Schafe und Ziegen, die er oft in den schwierigsten Stellungen trefflich zu zeichnen und zu malen wußte. Im Uebrigen finden sich in seinem Vaterlande verhältnißmäßig die wenigsten und in England die meisten seiner Gemälde. Im Haag sind der „Kuhhirt", das Bild mit den Badenden, und eine Weide, zu Scheveningen ein lebensgroßer Stier, und zu Antwerpen das Bild eines ähnlichen Bullen.

Potter fand auch Vergnügen am Radiren, aber schöne Abdrücke seiner Platten sind bereits sehr selten geworden. Diese Radirungen bestehen aus einem Hefte von acht Blättern, „het bullenboekje" genannt, und aus eilf einzelnen Blättern, von denen der „Affe Zabucaia" und das „links gewendete Pferd mit dem Baumstamme" als große Raritäten betrachtet werden.

In Wien befinden sich folgende Gemälde von Paul Potter:

Im k. k. Belvedere:

Ein Bauer, der sechs Kühe durch eine holländische Gegend treibt. Bezeichnet mit P. Potter. F. 1644. Eine Jugendarbeit des Künstlers.

In der k. k. akademischen Gallerie:

Zwei Lämmer in einer Landschaft, sehr kleines aber gutes Bild.

Der Viehmarkt zu Haarlem. Gutes Gemälde aus der Jugendzeit Potter's.

Drei Ochsen in einer Landschaft. (?)

In der Gallerie Esterhazy:

Ein liegender und ein stehender Ochse in einer Landschaft.

Ferner eine alte Copie des Bildes mit den drei Ochsen, welches sich in dem Pariser Museum befindet.

In der Gallerie Czernin:

Der Morgen (s. d. Folge).

Vor mehren Jahren besaß auch der Kunsthändler Artaria ein Gemälde von P. Potter, welches echt und um so merkwürdiger war, als es eine Gruppe von Schweinen darstellte, welche Thiere dieser Meister nur selten malte.

Der Morgen.

Gemälde von Paul Potter.

(In der Gallerie Czernin.)

Wohl mehr als alle schönen und gewählten Formen, mehr als der geistreichste Vortrag, zieht uns bei einem Landschaftsgemälde jenes Eigenthümliche an, durch das wir nicht blos an die Färbung und Gestaltung von Bäumen, Gründen oder Fernen gemahnt werden, sondern das bei weitem seltener von den Künstlern erreichte, der allgemeinen Stimmung des ganzen Landschaftgemäldes, durch welche wir an jene Empfindungen erinnert werden, welche wir unwillkürlich überkommen, wenn wir uns unter gleichen Umständen in der Natur selbst befinden. So hat nicht jener Landschaftmaler eigentlich ein Ungewitter gemalt, der nur die äußerlichen Zeichen desselben, die schweren Wolken, den Gußregen, den Blitz, auf seine Tafel brachte, sondern Der, vor dessen Bilde wir, ohne es zu wollen, oder es verhindern zu können, in jene geistige Lage versetzt werden, in welche wir durch die Natur selbst versetzt wurden. So malt nicht Der den Sonnenuntergang, der zierliche Uebergänge vom Abendgold bis in das dunkelste Azurblau auf die Leinwand zu bringen und Lichter von Chromgelb, Uran, Kadmium und Zinnober auf die noch von der Sonne bestrahlten Stellen zu setzen weiß, sondern Der, vor dessen Bild wir bei den noch warmen, glühenden Lichtern schon an die Kühle des Abends, an den fallenden Thau und an die tiefe Ruhe gemahnt werden, die sich mit der heranschreitenden Nacht über die Erde verbreitet.

Der „Morgen" von Paul Potter gehört eben zu jenen selteneren Landschaften, welche wirklich mit solcher Innerlichkeit durchgeführt sind, daß wir uns in die Natur zurück versetzt fühlen. Wir sehen in diesem Bilde nur eine eintönige holländische Ebene mit wenigen Bäumen, und die ganze Handlung des Gemäldes besteht darin, daß aus dem im Vordergrunde befindlichen Bauernhause das Vieh ausgetrieben wird. Aber welche Klarheit liegt in der einfachen, aller schwunghaften Formen entbehrenden Luft, wie klar und doch zugleich morgenlich dämmerig ist die Ferne! Und ganz außerordentlich wahr und mit der feinsten Vollendung ist die lichte Kuh gemalt, die sich bereits gegen das aufgehende Tagesgestirn wandte und durch deren linkes Ohr die Sonnenstrahlen gleiten, so daß dasselbe röthlich, durchsichtig erscheint. Eine zweite, dunkelgefärbte Kuh tritt eben aus dem Thore des Bauernhofes und brüllt freudig hinaus in die frische, erquickende Morgenluft,



Der Morgen.

Gemälde von Paul Potter.

(In der Gallerie Czernin.)

[illegible] als alle schönen und gewählten Formen, mehr als der geistreichste Vortrag, zieht uns an einem Landschaftsgemälde jenes Eigenthümliche an, durch das wir nicht blos an die [illegible] und Gestaltung von Bäumen, Gründen oder Fernen gemahnt werden, sondern das [illegible] von den Künstlern erreichte, der **allgemeinen Stimmung** des ganzen Landschaftsgemäldes, durch welche wir an jene Empfindungen erinnert werden, welche wir unwillkürlich [illegible], wenn wir uns unter gleichen Umständen in der Natur selbst befinden. So hat nicht [illegible] eigentlich ein Ungewitter gemalt, der nur die äußerlichen Zeichen desselben, [illegible], den Gußregen, den Blitz, auf seine Tafel brachte, sondern Der, vor dessen [illegible], oder es verhindern zu können, in jene geistige Lage versetzt werden, [illegible] Natur selbst versetzt wurden. So malt nicht Der den Sonnenuntergang, [illegible] vom Abendgold bis in das dunkelste Azurblau auf die Leinwand zu [illegible] Chromgelb, Uran, Kadmium und Zinnober auf die noch von der Sonne [illegible] zu setzen weiß, sondern Der, vor dessen Bild wir bei den noch warmen, [illegible] an die Kühle des Abends, an den fallenden Thau und an die tiefe Ruhe [illegible] mit der heranschreitenden Nacht über die Erde verbreitet.

Der „Morgen“ von Paul Potter gehört eben zu jenen selteneren Landschaften, welche [illegible] durchgeführt sind, daß wir uns in die Natur zurück versetzt fühlen. [illegible] nur eine eintönige holländische Ebene mit wenigen Bäumen, und die [illegible] des Gemäldes besteht darin, daß aus dem im Vordergrunde befindlichen Bauern[illegible] Vieh ausgetrieben wird. Aber welche Klarheit liegt in der einfachen, aller schwunghaften [illegible] entbehrenden Luft, wie klar und doch zugleich morgenlich dämmerig ist die Ferne! Und [illegible] wahr und mit der feinsten Vollendung ist die lichte Kuh gemalt, die sich [illegible] das aufgehende Tagesgestirn wandte und durch deren linkes Ohr die Sonnenstrahlen [illegible] röthlich, durchsichtig erscheint. Eine zweite, dunkelgefärbte Kuh tritt eben [illegible] des Bauernhofes und brüllt freudig hinaus in die frische, erquickende Morgenluft,



Paul Potter pinx. Gem. Gallerie Czernin. A. Carse sc.

Der Morgen.

welche sie jetzt mit dem Qualm des Stalles vertauscht. Die Figuren auf dem Bilde sind, wie dies bei Potter fast immer der Fall ist, mit minderem Glück vollendet, als Thiere und Landschaften, aber man vergißt diesen Mangel, so wie die etwas nachgedunkelte Farbe des Vordergrundes, besonders der Hütte, sehr leicht über die Schönheit der Ferne und den duftigen Ton des Ganzen, der aus lauter unbestimmten Farben zusammengesetzt ist, der fast nichts enthält, als graue Tinten, die sich nur hier und da einer eigentlichen Farbe nähern, und eben dadurch den Eindruck von Kühle und Morgenreinheit hervorbringen, über den wir schon früher Einiges andeuteten.

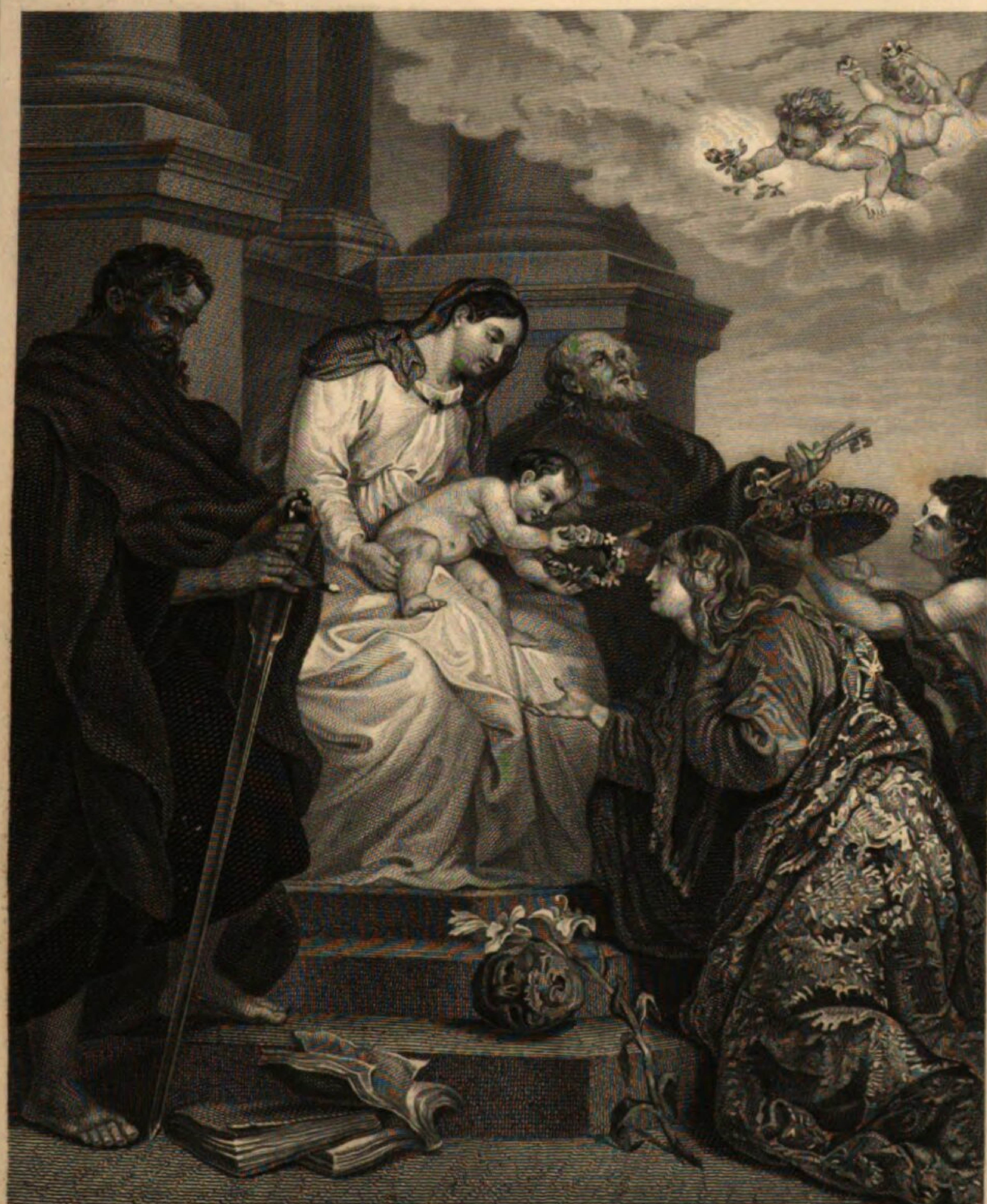
Dieses kleine Bild stammt aus Potter's bester Zeit und ist das schönste derjenigen Werke dieses Meisters, die sich in Wien befinden. Der kunstsinnige Graf Rudolph von Czernin brachte diese Perle seiner Sammlung für den Preis von dreitausend Ducaten an sich. Soviel uns bekannt ist, wurde dieses Bild bisher noch nicht in Kupfer gestochen, wie es denn überhaupt der Stiche nach Potter nur wenige gibt. Von gleichzeitigen Kupferstechern war es nur Pieter Nolpe (geb. im Haag 1601, † um 1670), welcher eine Heerde, die von einem Hirten getrieben wird, nach diesem geschätztesten der holländischen Thiermaler in Kupfer stach.



Anton van Dyk pinx. | k. k. Gallerie im Belvedere | [illegible]

Vater [illegible]

Verlag der [illegible]



Anton van Dyk pinx. k. k. Gallerie im Belvedere. J. A. Simon sc.

Votiv-Gemälde

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Philipp Wouwermann.

Es gibt wohl keinen Kunstliebhaber, dem der Name Wouwermann nicht vollkommen geläufig wäre, so wie es fast keinen Sammler älterer Gemälde gibt, der sich nicht wenigstens eines Gemäldes dieses Meisters zu rühmen wüßte, dessen zahlreiche Werke in der ganzen gebildeten Welt verbreitet sind.

Im Allgemeinen minder bekannt dürfte es aber sein, daß diese bedeutende Menge Wouwermann'scher Bilder eigentlich einer Dreizahl von Brüdern angehört, unter denen freilich der oben angeführte Philipp der hervorleuchtendste und der eigentliche Vormann war, während besonders von minderen Kennern auch die Arbeiten des Pieter und des Jan schlechthin für Producte Philipp's angenommen werden, was oft um so weniger zu verargen ist, da jene Beiden Lehrlinge ihres Bruders waren und seine so beliebte Darstellungsweise so gut nachzuahmen versuchten, als es ihnen möglich war.

Der Vater dieser drei Brüder, Paul Wouwermann, zählte gleichfalls zu den holländischen Malern, würde aber in der Kunstgeschichte gänzlich vergessen worden sein, wenn nicht sein ältester Sohn Philipp auch ein Licht auf ihn zurückgeworfen hätte. Dieser, geboren zu Haarlem 1620, lernte die Anfangsgründe bei seinem Vater, da aber die Gaben des alten Wouwermann nicht ausreichten, den Sohn einer günstigen Entwickelung entgegen zu führen, begab sich Philipp in die Schule des berühmten Landschaftmalers Jan Wynant und machte hier unter zweckmäßiger Leitung die schnellsten Fortschritte. Aber rein landschaftliche Darstellungen genügten ihm bald nicht mehr, Figuren und Thiere hatten sein höheres Interesse erweckt, und von nun an malte er Bilder, in denen das Landschaftliche zurücktritt, indem es nur die Oertlichkeit für die darzustellende Handlung bildet. Und so wie unter den holländischen „Kleinmalern“ Dow, Mieris und Metsü unbedeutende Gegenstände durch große Vollendung zu heben wußten, so wie die beiden Ostade, Teniers, Brouwer u. a. das Leben der Bauern ausbeuteten, wie der lustige Jan Steen als Humorist der holländischen Schule gelten kann, so darf man mit Recht Philipp Wouwermann mit dem Namen des „Novellisten“ dieser Schule bezeichnen, denn er zeigt uns in seinen Bildern oft an das Romantische streifende Räuberüberfälle und Plünderungen, ist aber ganz besonders als der Maler des damaligen holländischen Adel- und Junkerthums zu bezeichnen, denn

bald sehen wir von seiner Hand den vornehmen Herrn gemalt, der eben Pferde ankauft, oder den Junker, der sein Roß vor der Schmiede beschlagen läßt; bald galoppirt die ganze vornehme Gesellschaft durch Waldesdickicht einem hastigen Hirsch nach, oder die Damen und Cavaliere sprengen an dem Ufer eines Weihers und lassen die Falken fliegen. Auch Reitschulen im Freien, Pferdeschwemmen, Feldlager u. s. w. liebte Wouwermann zu malen, aber überall mußten seine derben holländischen Rosse angebracht sein, unter denen sich fast ohne Ausnahme, und obendrein noch als Glanz- und Lichtpunct des Bildes, ein Schimmel befindet, dessen helle, frische Färbung das Auge des Beschauers zuerst auf sich zieht und der fast als ein Wahrzeichen dieses Meisters gelten kann.

Von dem häuslichen und öffentlichen Leben Philipp Wouwermann's ist fast gar nichts bekannt. Vermuthlich war er einer jener Künstler, bei denen der Drang zu malen so groß war, daß er alles Uebrige vollkommen überwog; deßhalb finden wir ihn weder in Gesellschaft von hohen Personen noch von Gelehrten, auch scheint er von den großen geschichtlichen Bewegungen, welche dazumal in seinem Vaterlande vorgingen, kaum berührt worden zu sein; und während Holland und Frankreich gegen Spanien Krieg führten (1635 bis zum Frieden von Münster, 1648), während die Admirale Tromp und Ruyter ihre Seetreffen lieferten, während der zehnjährigen statthalterlosen Zeit der Niederlande (1650—1660) ja, während der gewaltigen Kämpfe mit den Engländern, saß Wouwermann wahrscheinlich ganz friedlich an seiner Staffelei und malte — unbekümmert um Stürme und Zerwürfnisse, — seine fleißig vollendeten Bilder. „Beatus ille qui procul negotiis.“ Solche Künstler gleichen in der That den glücklichen Waldblumen, die in Frieden und Ruhe fortblühen, unangetastet von den Kämpfen menschlicher Leidenschaften, ungestört von den Trieben des Ehrgeizes, unangegriffen von den Leiden des Stolzes, von den Befürchtungen des Zufalls.

Und doch ist in dem stillen Leben dieses Künstlers eine Sache merkwürdig. Man findet nämlich bei allen Autoren und oft ziemlich ausführlich und bestimmt angeführt, daß Wouwermann, trotz seines großen Fleißes sehr arm geblieben sei, ja daß er seine Familie oft nur mit großen Sorgen durch das Leben führen konnte. Man erzählt sogar, daß Wouwermann in einem Anfall von Zorn über die geringe Ergiebigkeit seiner großen Mühen, alle seine Studien vernichtete, damit keines seiner Kinder auf den Einfall gerathen solle, sich der Kunst zuzuwenden. Aber diese Angaben lassen sich ganz einfach widerlegen, denn erstens liegt es nicht in der „Menschennatur“ sich bei einem so großen Talente, wie das des Wouwermann war, fast vierzig Jahre umsonst abzuplagen, zweitens hätten sich die zwei jüngeren Brüder dieses Meisters, Pieter und Jan, gewiß nicht der Malerei gewidmet, wenn ihr Bruder gezwungen gewesen wäre, um der Kunst willen zu darben, sie hätten sich dann auch am allerwenigsten Mühe gegeben, eben die Malweise Philipps nachzuahmen, wenn es diesem so schlimm ergangen wäre, wie das jene Schriftsteller einander nachschrieben. Den triftigsten Beweis gegen dieses eingewurzelte Gerücht liefert aber der gleichzeitige Arnold Houbracken in seinem Werke „de groote Schouwburg der Nederlandschen Konstschilders en Schildressen.“ (Amsterd. 1718) wo er, bekannt durch seine Redlichkeit und klare Ansicht, mit Bestimmtheit anführt, daß Philipp Wouwermann's Tochter nach dem Tode ihres Vaters ein Vermögen von 20,000 holländischen Gulden bekam, welches sie mit ihrem Bruder nicht zu theilen brauchte, da sich dieser in den Orden der Karthäuser begeben hatte und dadurch erbunfähig geworden

war. Es scheint daher, daß es Philipp vorgezogen habe, sich unbemittelt zu stellen, damit er um so weniger bemerkt werde und die Stürme desto sicherer überdauern könne. Er lebte bis zum Jahre 1668. Seine Gemälde lassen sich in drei Reihen ordnen, nämlich in jene von einem bräunlichen, oft tiefbraunen, wahrscheinlich noch aus der Schule von Wynants stammenden Ton, welche seiner ersten Periode angehören,*) dann in die Gemälde der zweiten Periode, mit warmem Goldton, weit reicherer Composition und wohlthuender Haltung, und endlich in die besonders hochgeschätzten Arbeiten seines dritten Abschnittes, bei welchen ein anmuthig klarer Silberton vorwaltet, Lüfte und Fernen sehr heiter und selbst die Schatten der Vorgründe sehr durchsichtig sind. Seine berühmtesten und besten Werke stehen in neuerer Zeit ganz ungewöhnlich hoch in Preise. Bei der Versteigerung der Gemälde des Herzogs von Praslin (1794) wurde ein Bild Wouwermann's mit 37,000 Francs und ein zweites, kleineres mit 12,000 Francs verkauft. Aus der Gallerie van Goll wurde ein Wouwermann um 10,000 ein zweiter für 6000 Gulden veräußert. Bei der Versteigerung der Sammlung des Herzogs von Berry (1837) zahlte man für ein Bild dieses Meisters 35,600 Francs und (1841) für ein anderes, die Gefangennehmung eines Spions vorstellend, 40,000 Francs. Sogar seine, freilich sehr seltenen, echten Handzeichnungen wandern von der Hand des einen Kunstfreundes in die des andern um Summen von 600 bis 1200 Gulden.

Zu Wien befinden sich folgende Werke von Philipp Wouwermann.

Im k. k. Belvedere:

Eine Landschaft mit Schnittern, bezeichnet mit verschlungenem P. H. S. und einem W.

Ein Räuberüberfall auf einem Hügel, bezeichnet mit verschlungenem H. P. und W.

Ein Räuberüberfall in einer Felsengegend, bezeichnet wie das erstere Bild.

Eine Landschaft mit Reitern, die von der Jagd zurückkehren, ebenso bezeichnet.

Eine Reitschule in einer offenen Landschaft. Im Vordergrunde eine Schwemme mit Badenden, ebenso bezeichnet.

Ferner befindet sich hier eine flache Landschaft von van Goyen, wozu Wouwermann die Staffage, Packpferde und andere Thiere malte, bezeichnet mit V. G. und dem Monogramm Wouwermanns.

In der Gallerie Liechtenstein:

Eine Brücke über einen Fluß, in den Einer ein Pferd zur Tränke führt.

Ein Reiter, neben diesem ein Mann zu Fuß mit einem Falken.

Eine Landschaft mit einem See und einer Brücke.

Ein Räuberüberfall.

In der Gallerie Esterhazy:

Reiter tränken ihre Pferde.

---

*) Besonders diese Gemälde sind es, die oft mit den Arbeiten seines Bruders, Pieter W. (geb. 1624, † 1668), verwechselt werden, da dieser auch in bräunlichem Tone arbeitete. Jan W. (geb. ?, † 1666), malte größtentheils Landschaften, und starb sehr jung.

Ein Roßhändler führt Pferde vor.

Drei Reiter und eine Dame verfolgen einen Hirsch und ein Reh durch einen Fluß.

In der k. k. akademischen Gallerie:

Eine Barake mit einigen Leuten.

Ein Scharmützel.

Der Auszug auf die Jagd.

Dann eine Jagdgesellschaft, (Schulbild) ein Milchmädchen (Copie?) und noch zwei Bilder mit Pferden, wovon das eine wahrscheinlich ein Querfurt sein dürfte.

In der Sammlung Biehler:

Ein braunes Pferd in einer Landschaft.

In der Sammlung Adamowitsch:

Ein Jagdstück.

Votiv-Gemälde.

Von Anton van Dyk.

(Im k. k. Belvedere.)

Zwischen den kirchlichen Gemälden der italienischen Schule früherer und späterer Zeit und den kirchlichen Gemälden der Niederländer überhaupt, herrscht ein sehr bedeutender Unterschied, denn wie selbst die ältesten Wälschen, bei oft scharfen Umrissen, doch eine Hinneigung zum Gefälligen verriethen, während ihre Gewänder stets mehr Fluß in den Falten zeigten und oft zierliche Motive ihnen zu Grunde lagen, findet man schon bei den ältesten Niederländern eine strengere Härte, brüchigere Gewänder, eine von aller Lieblichkeit entfernte Weise die Angesichter zu zeichnen und einen weit größeren Hang zum Natürlichen als zum Idealen. Wie unterscheiden sich in dieser Beziehung z. B. die Madonnen von van Eyk von jenen des Fiesole und späterhin die h. Marien des Rafael von denen eines Rubens! Wie waltete in jenen die bis zum Göttlichen verklärte, zarteste Weiblichkeit vor, und wie wohlgenährt, fast derb beleibt, wenn auch freundlich, ja sogar herzgewinnend, sieht die Mutter des Heilandes aus, sobald sie auf der Tafel des großen Flamänders erscheint. Es sind hier unzweifelhaft die nationellen, die klimatischen Elemente, die entweder das mehr Ideelle oder das mehr Körperliche vorwalten lassen, und so finden wir, als Beleg für diese Ansicht, unter allen Malwerken der gesammten niederländischen Schule weder den Kopf einer Madonna, noch das Antlitz eines Engels, welches auch nur annäherungsweise der hohen Jungfräulichkeit gleich käme, die in den berühmten Madonnenbildern des edlen Malers von Urbino alle Welt bezaubern.

Van Dyk gab sich in dem vorliegenden Bild offenbare Mühe, in den Kopf der Madonna und den der vor ihr knieenden heiligen Rosalia etwas mehr Adel zu bringen, aber er erreichte hierbei weder die Römer noch die Florentiner, sondern höchstens die Norditaliener, — Veronese z. B. — in deren Werken eben auch schon das niederländische Element der reinen Natürlichkeit und das Aufsuchen der Motive aus der unmittelbaren Umgebung vorwaltet. Auch im Ton scheint van Dyk mit Ausnahme Dessen, was er bei Rubens erlernte, den Venetianern nachgestrebt zu haben, denn die weißgekleidete Madonna und das Christuskind bilden eine ganz helle Gruppe. Bei der heiligen Rosalia, deren Profil zu den schönsten Angesichtern gehört, die van Dyk jemals zeichnete,

waltet das Niederländische in Farbe und Gewandung wieder weit mehr vor, und der verzierte Mantel trägt allen Flimmer eines glanzvollen Stoffes. Ganz ausgezeichnet schön und fließend sind die Haare dieser Heiligen gemalt, die gewissermaßen wie hingegossen erscheinen.

Zu den beiden Seiten des Bildes stehen die Apostelfürsten Petrus und Paulus, Ersterer mit den Schlüsseln und der Andere mit dem Schwert. Engel reichen Blumen dar und an den Stufen des Thrones der h. Maria liegen ein Todtenkopf, eine Lilie, und zwei Bücher, welche vermuthlich die Evangelien und die Apostelgeschichten andeuten sollten.

Das acht Fuß und acht Zoll hohe Gemälde ist mit der größten Fertigkeit gemalt und scheint, der Lebendigkeit der Behandlung nach, in möglichst kurzer Zeit entstanden zu sein.



Das Reitergefecht



Ph. Wouwermann pinx. Gem. Gallerie der k. k. Akademie der Künste. J. W. Baumann sc.

Das Reitergefecht.

Das Reitergefecht.

Gemälde von Philipp Wouwermann.

(Aus der k. k. akademischen Gallerie.)

Der Ort, an welchem die keineswegs vorzügliche Handlung dieses Bildes vor sich geht, ist der Gipfel eines Hügels, über welchem sich ganz im Vorgrunde ein Weg zieht. Nach rückwärts, auf einer zweiten Wölbung dieser Anhöhe, steht ein Bauernhaus mit einem Brunnen und einem Getreideschoppen. In diesem Bauernhause, das vielleicht nebenbei Schenkwirthschaft treibt, ist Einquartirung, und zwar sind es Reiter, die hier ihre Unterkunft suchten. Der Vorgrund geht nach links in einen Wald über und hier auf dem grasigen Boden geht das Gefecht vor sich, das keineswegs den Anschein eines rechtlichen Kampfes, sondern mehr den Anstrich einer Rauferei hat, wie derlei in den holländischen Kriegen, bei den oft sehr gemischten Truppen, häufig vorkommen mochten. Es scheint, daß der Streit anfangs nur von Zweien ausging, von Jenem nämlich, der schon todt am Boden liegt und dessen Schimmel mit leerem Sattel den Hang hinuntersetzt, und von dem Reiter, welcher bereits seinen Hut verlor und eine keineswegs erfreuliche Miene macht, da er sich von neuem und zwar von Zweien zugleich bedroht sieht, die wahrscheinlich als Rächer heran kamen. Der Mann im lichtgelben Koller auf dem Schimmel will eben das Pistol auf den Bestürzten abdrücken; dieser aber fällt ihm mit der Linken in den Arm und droht mit einem Hiebe seines Pallasch. Da knallt aber der andere auf seinem Falben Herzugekommene das Feuerrohr auf ihn ab und der Lärm, der hierdurch verursacht wird, stört die Ruhe Derer rückwärts im Schoppen, die nun auch an dem Gefechte Theil nehmen oder den Streit schlichten wollen. Der Eine sitzt schon auf seinem Pferde, der Zweite schwingt sich eben hinauf, und der Dritte führt es eilfertig aus dem Stall.

Dieses sehr fleißig vollendete Bild Wouwermann's gehört zu seinen räumlich größten Arbeiten, indem die Figuren des Vorgrundes, das heißt Reiter und Pferd zusammen, fast einen Schuh Höhe messen. Schade, daß es wie so manche andere schnell übermalte Werke Wouwermann's etwas stark nachdunkelte. Von den Pferden ist diesesmal ausnahmsweise der Falbe und nicht der Schimmel das ausgezeichnetste. Das Bild ist mit dem Namenszeichen des Meisters versehen.

Caspar Dughet.

(Genannt Poussin.)

Caspar und Jean Dughet waren die Söhne eines französischen Malers, der sich zu Rom niedergelassen hatte, aber so wenig Erhebliches leistete, daß man ihn gewiß ganz vergessen haben würde, wenn nicht eben sein älterer Sohn, Caspar (geboren zu Rom 1613), mit so viel Talent begabt gewesen wäre, daß er nicht nur den Vater weit überflügelte, sondern zu einem Ruf gelangte, der ihm eine bedeutende Stelle in der Kunstgeschichte und einen hervorragenden Rang unter den Landschaftmalern sicherte.

Ein Vetter Dughet's, der vielberühmte Nikolaus Poussin, war im Jahre 1624 nach Rom gekommen und hatte dort so viel Aufsehen erregt, daß sich Caspar bewogen fühlte, zu ihm in die Schule zu gehen, besonders da Poussin einem Zweige der Malerei neues Leben gab, der in Tiziano seinen Gründer und in Annibale Carracci und Domenichino Förderer gefunden hatte, und von Caspar Dughet vorzugsweise geliebt wurde. Wir meinen hier die Landschaftmalerei. Poussin, der eine gewisse Natürlichkeit liebte, suchte auch die Hintergründe seiner Bilder so wahr als möglich darzustellen und das Oertliche zu beobachten. Er gönnte daher zuerst dem Landschaftlichen mehr Raum und wurde dadurch allmälig dahin gebracht, die Landschaft selbständig zu behandeln und die Figuren nur als Staffage zu gebrauchen. Indessen behielt er immer den Charakter des Historischen bei, indem er in seinen Landschaften stets Tempel oder andere antike Gebäude anbrachte und selbst alle staffirenden Figuren aus der Geschichte oder Mythologie entlehnt waren, weßhalb man diese Art seiner Gemälde „heroische" Landschaften benannte. Wie alles gute Neue schnell seine Nachahmer findet, so verbreitete sich nun auch die in früheren Zeiten gänzlich unbekannte Landschaftmalerei, und binnen kurzer Frist stand eine Reihe ausgezeichneter Meister dieses Faches da, von denen wir nur Claude Lorrain, Salvator Rosa, Paul Brill, Schwanefeldt u. s. w. zu erwähnen brauchen, um daran zu erinnern, welcher Theilnahme sich die jugendliche Landschaftmalerei bei Künstlern und im Publicum erfreute. Auch

Caspar Dughet fand sich, wie wir schon andeuteten, von dieser Richtung Poussins angezogen, wozu ihn noch ganz besonders seine Neigung zum Landleben und seine Vorliebe zur Jagd bewogen, die ihn mit der landschaftlichen Natur vertrauter machten und ihm eine Menge von Gelegenheiten boten, Effecte, Motive und Einzelheiten aufzufinden, die einem Anderen, der in der Stadt lebte, nicht so leicht vorkommen konnten. Zugleich waren auch das eigene Talent Dughets, der ernste Einfluß Poussins zu groß, als daß sich Caspar (wie das durch knechtische oder bequeme Nachahmung der Natur oft geschieht) verflacht oder verweichlicht hätte, ja es war im Gegentheile Dughet's Geist so gewaltig, sein Sinn so frisch, sein Tact so richtig, seine Hand so frei und fest, daß seine Landschaften nicht nur bald mit jenen Poussin's verwechselt wurden (was zum Theile noch heute geschieht), sondern daß man sie auch noch mehr bewunderte und schätzte als jene, indem Dughet bald kühnere und wildere oder großartigere Linien anbrachte, oder die Natur in Sturm und Ungewitter darstellte. Durch sein energisches Wesen ist Caspar denn auch der volle Gegensatz zu Claude Lorrain, der fast immer nur das Heitere, das Anmuthige und Liebliche suchte und darüber zuweilen das echt Künstlerische in den Hintergrund treten ließ. Auch darin unterscheiden sich die Beiden, daß Caspar um seines poetischen Gedankens willen, oft alle Details gering schätzte; Baum war ihm nur Baum, Pflanze nur Pflanze, ohne daß er sich die Mühe gegeben hätte, einzelne Individuen besonders zu unterscheiden, und er erinnert hierin an Michel-Angelo, der, besonders in seinem jüngsten Gerichte, auch die menschliche Gestalt nur im generellen Sinne im Auge hatte, ohne sich um fett und hager, groß oder klein zu bekümmern. Poussin und Dughet wurden, obwohl der Erstere fast um zwanzig Jahre älter war, durch Kunst und Neigung immer innigere Freunde, und endlich verknüpften sich diese Bande so eng, daß Poussin die Schwester Dughet's zur Gemahlin wählte, während Caspar den Namen seines Meisters und Schwagers zu seinem eigenen machte, weßhalb man ihn auch jetzt noch Caspar Poussin zu nennen pflegt.

Was Caspar besonders wohl verstand, war das sogenannte „Brechen der Gründe", wodurch er, hauptsächlich im Mittelgrunde, einen Reichthum der Linien erlangte, den man nur selten bei anderen Landschaftmalern findet, und wozu ihm die Campagne von Rom wohl die mannigfachsten Studien darbot. Auch das Meer mit seinem Ungestüm und dem tönenden Spiel der Wogen um das Klippengestade, war ein Gegenstand der ihn anzog und den er öfter darstellte. So gehört z. B. sein „Jonas" (jetzt zu Kensington) zu seinen vorzüglichsten Werken und ergreift den Beschauer durch die Wuth des Sturmes, der Wolken mit Wellen vermählt und den prasselnden Blitz nach einem Felsenschlosse schleudert, während die Fährmänner, entsetzt vor solchem Graus, den Propheten in das Meer schleudern.

Dughet's Leben war ganz der Kunst geweiht, und da ihm die Umgegend der Siebenhügelstadt die reichsten Züge für seine Landschaften bot, fand er es auch nicht nöthig, große Reisen zu machen. Er erreichte ein Alter von zweiundsechzig Jahren und hatte sich zu seinem Vergnügen auch im Radiren versucht, wie denn neun Blätter von seiner Hand bekannt sind.

Zu Wien befinden sich folgende Bilder von Caspar Poussin.

Im k. k. Belvedere:

Das Grab der Cäcilia Metella (s. d. Folge).

In der Gallerie Liechtenstein:
Sechs verschiedene Landschaften und
Ein Wasserfall.

In der Gallerie Esterhazy:
Eine Landschaft mit römischer Architektur.

In der k. k. akademischen Gallerie:
Vier Landschaften.

In der Gallerie Czernin:
Eine große Landschaft.
Eine kleine Landschaft.

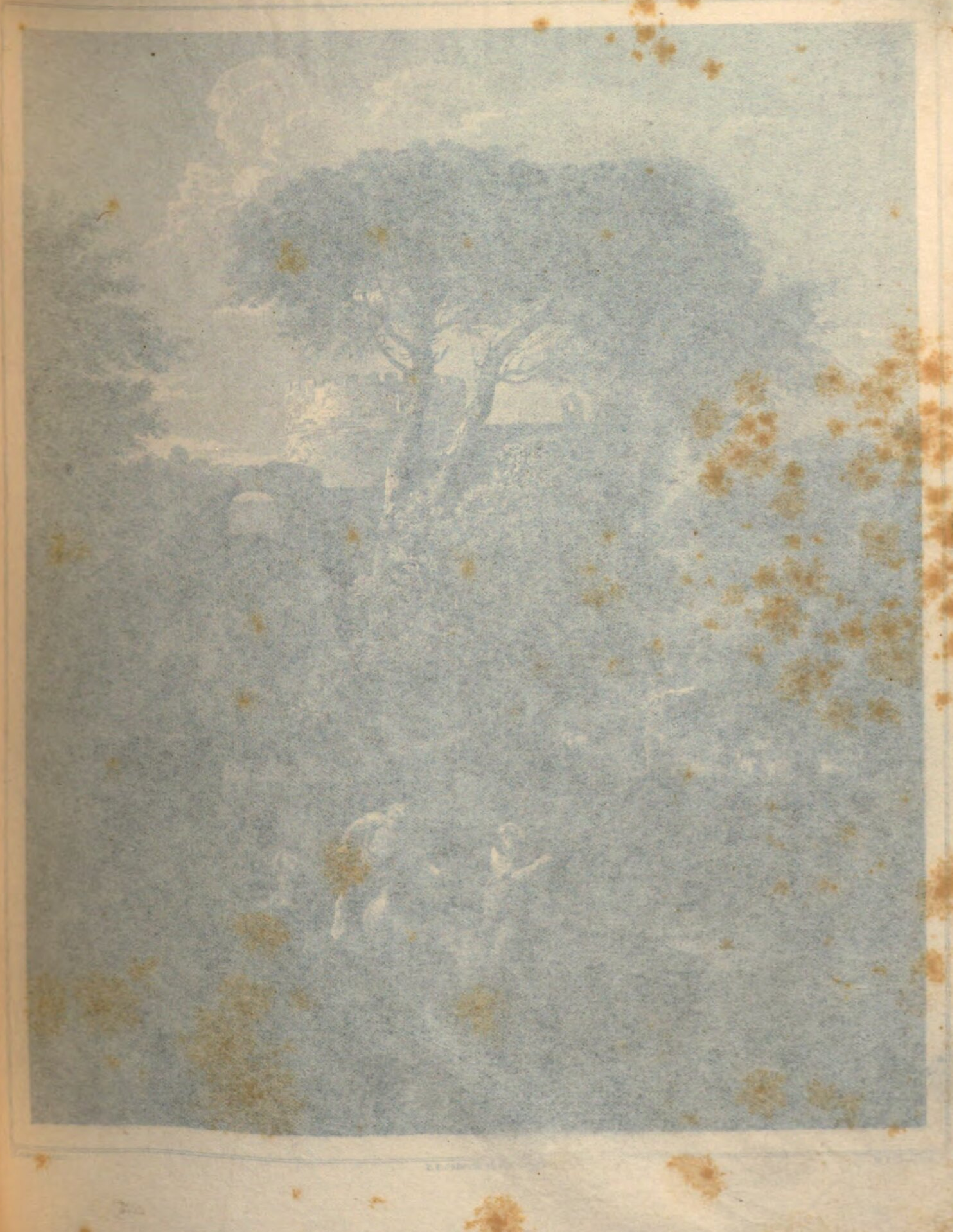
Das Grabmal der Cäcilia Metella.

Gemälde von Caspar Dughet, genannt Poussin.

(Im k. k. Belvedere.)

Die Hauptmasse dieses Bildes, welches der Form und dem Wesen nach den historischen Landschaften zugezählt werden muß, wird von einer Gruppe Pinien gebildet, in deren Schatten ein Hirt seine Ziegen weidet. Im Vorgrunde ist ein Teich, zu welchem drei Stufen führen, der also einst als ein erquickendes Bad gedient haben mochte. Ganz nach vorne sind eine Sphinx und mehrere Mauertrümmer zu sehen, in deren Nähe sich vier Figuren als Staffage befinden. Rückwärts von den Pinien, auf felsigem Grunde, stehen die Ruinen eines römischen Baues, der, wie das durch ein Dach geschirmte Glöcklein anzeigt, nunmehr zu dem Aufenthalt eines frommen Einsiedlers dienen mag. Der Hintergrund ist ebenfalls felsig, theils bebuscht, und endet mit einem Berge von einfacher Form. Die blaue Luft ist von weißen, leichten Wolken durchzogen.

Wir wissen nicht, wie dieses Bild zu der Benennung „Grab der Cäcilia Metella" gelangt sein mag, es müßte denn sein, daß man den runden Thurm des Mittelgrundes mit jenem Thurm der römischen Campagna verwechselte, welchen die Gelehrten mit dem Namen der Tumba der Cäcilia Metella tauften, der aber vom Volke Capo di bove genannt wird, weil sich oben an demselben gemeißelte Schädel von Opferthieren als Zierrathen befinden, die man jedoch an dem Thurm des Bildes vermißt. Auch sehen Die, welche der obigen Benennung beipflichten, in dem stillstehenden Gewässer des Teiches das Flüßchen Marana, eine Meinung, der wir gleichfalls nicht beipflichten können, besonders weil wir zur heißen Sommerszeit an Ort und Stelle waren und das rieselnde Flüßchen fast ausgetrocknet fanden. Die felsigen Gründe, die Pinien und die Ferne sprechen aber ganz entschieden gegen jene Annahme, da sich das Grab der Cäcilia in der Nähe des Circus Maximus auf einer ziemlich gedehnten Anhöhe befindet, auf welcher durchaus keine tiefgebrochene Gründe vorkommen. Da der Name indessen einmal gäng und gebe ist, wollten wir die Ueberschrift nicht abändern.



Das Grabmal der [illegible] Metella

Das Grabmal der Cäcilia Metella.

Gemälde von Gaspar Dughet, genannt Poussin.

(Im k. k. Belvedere.)

[illegible] Bildes, welches der Form und dem Wesen nach den historischen [illegible] wird von einer Gruppe Pinien gebildet, in deren Schatten ein [illegible] Vordergrunde ist ein Teich, zu welchem drei Stufen führen, der also [illegible] haben mochte. Ganz nach vorne sind eine Sphinx und mehrere [illegible] sich vier Figuren als Staffage befinden. Rückwärts von den [illegible] die Ruinen eines römischen Baues, der, wie das durch [illegible] nunmehr zu dem Aufenthalt eines frommen Einsiedlers dienen mag. [illegible] theils bebuscht, und endet mit einem Berge von einfacher Form. [illegible] leichten Wolken durchzogen.

[illegible] zu der Benennung „Grab der Cäcilia Metella“ gelangt sein mag, [illegible] den runden Thurm des Mittelgrundes mit jenem Thurm [illegible] welchen die Gelehrten mit dem Namen der Tumba der Cäcilia Metella [illegible] vom Volke Capo di bove genannt wird, weil sich oben [illegible] von Opferthieren als Zierrathen befinden, die man jedoch an dem [illegible] Bildes vermißt. Auch sehen Die, welche der obigen Benennung beipflichten, in dem [illegible] des Teiches das Flüßchen Marana, eine Meinung, der wir gleichfalls [illegible] können, besonders weil wir zur heißen Sommerszeit an Ort und Stelle [illegible] fast ausgetrocknet fanden. Die felsigen Gründe, die Pinien und die [illegible] ganz entschieden gegen jene Annahme, da sich das Grab der Cäcilia in der Nähe [illegible] auf einer ziemlich gedehnten Anhöhe befindet, auf welcher durchaus keine [illegible] vorkommen. Da der Name indessen einmal gäng und gebe ist, wollten wir [illegible] nicht abändern.



Poussin pinx. k. k. Gallerie im Belvedere G. A. Treitzsch sc.

Das Grabmal der Cäcilie Metella.

Das Bild stammt aus Dughet's zweiter und schönerer Epoche, in der sein kühner, das Sanftere oft ganz verwerfender Geist durch die unwillkürlichen Einflüsse des Claude Lorrain mehr gemildert wurde, ohne daß dadurch seine feste Modellirung der Formen und der kräftige Vortrag gelitten hätte. Auch sind mehrere Stellen dieses Bildes, besonders im Vorgrund, mit Lasuren bedacht, welche Dughet, besonders bei mehreren seiner wirklich energisch gemalten Bilder gänzlich zu verschmähen pflegte.

Das Bild wurde in großem Formate von Carl Rahl und für das Gallerienwerk von Kilian Ponheimer gestochen.

Carl Russ.

Wenn es unter den Wiener Malern irgend Jemand gab, dessen ganzes Leben von einem unaufhaltsamen Drang nach Kunst und Wissen zeugte; wenn je ein Künstler dem in ihm liegenden Trieb rücksichtslos folgte, so war dies bei Carl Ruß der Fall, der, als er den ihm am meisten zusagenden Boden gefunden hatte, auf demselben forteilte, ohne weder nach rechts noch nach links zu sehen und weder durch Opposition, noch durch Mode von dem eingeschlagenen Pfade abgelenkt werden konnte. Ruß (geboren 1779) war der Sohn sehr armer Eltern, ein Schicksal, das er mit fast allen Jenen theilte, die sich zu Wien am Schlusse des vorigen Jahrhunderts der bildenden Kunst widmeten. Er verbrachte seine Knabenzeit in Wiener-Neustadt, einem Landstädtchen, das zu jener Zeit noch viel des Mittelalterlichen und Romantischen an sich trug, und lernte hier bei einem gewissen Maler Köpp, der aber so tief in Mittelmäßigkeit versunken war, daß selbst der Zöllner Biewald an der von Neustadt an drei Viertelstunden gelegenen ungarischen Mauth (bei Neudörfl), ein Meister gegen ihn war, indem dieser doch wenigstens mit Oelfarben zu copiren wußte. Der strebsame, mit ungemeiner Ausdauer begabte Carl begab sich daher, als er das große Glück gehabt hatte, Biewald kennen zu lernen, täglich nach der Leithagrenze, ohne auf Wind und Wetter zu achten, ohne selbst die Wölfe zu fürchten, die dazumal zur Winterzeit noch häufig aus Ungarn herüberkamen, um auf der Neustädter Haide ihrem Raub nachzujagen.

In seinem vierzehnten Jahre kam Ruß nach Wien und, wie wir aus seinem eigenen Munde wissen — übertraf Nichts das ungeheure Erstaunen, das ihn ergriff, als er hier zum erstenmale die kaiserliche Gallerie betrat, wo er in seiner Begeisterung und Ueberraschung alle Gemälde der ganzen Welt vereinigt glaubte! — Das einzige Streben des armen Knaben war nun, in die Akademie aufgenommen zu werden, aber in der Unkenntniß der künstlerischen Verhältnisse, besuchte er erst die Blumenmalerschule unter Drechsler, dann die Landschaftschule unter Brand, bevor er in die historische Elementarzeichnenschule des verdienstvollen Professors Maurer Eintritt fand, wo er dann vier Jahre mit ungemeinem Fleiße arbeitete.

Hier fand er nun eine Gruppe von Jünglingen, welche Strebsamkeit und Armuth mit ihm theilten (Ant. Petter, S. v. Perger, Loder u. A.), die, als sie dann später die Säle der Antiken

besuchten, sich oft aus alten Zeichnungen Sohlen für ihre etwas zu durchsichtig gewordenen Stiefel schnitten und im strengsten Winter die Fenster offen ließen, damit „doch etwas Wärme in ihre eiskalten Zimmer käme." — Aber je mehr die jungen Leute mit Dürftigkeit zu kämpfen hatten, desto größer, desto lobenswerther war ihr Eifer, und Ruß war stets der Fleißigste unter den Fleißigen. Er copirte, bei äußerst schmalen Bissen, im Belvedere, lernte die Perspective, studirte die Anatomie unter dem trefflichen Professor Fischer und las in jeder freien Stunde, um sich die nöthigen Kenntnisse aus der Geschichte zu verschaffen, denn in ihm lag ein ungewöhnlicher Trieb zur Composition, ein unauslöschlicher Hang, fortwährend selbst zu schaffen und Idee auf Idee auf dem Papiere fest zu halten; eine Eigenthümlichkeit, die ihn selbst bis an das Ende seines Lebens nicht verließ.

In seiner Rastlosigkeit erlernte er auch von Joseph Mannsfeld das Aetzen in Kupfer, und von Beckenkam die Aquatinta. Im Jahre 1804 begab er sich mit dem Freiherrn von Lütgendorf nach München, wo er in etwas mehr als zwei Monaten nahe an hundert und dreißig Zeichnungen nach den Gemälden älterer Meister machte. Da er dann bei seiner Rückkehr nach Wien die wohlfeilste Art zu reisen zu berücksichtigen hatte, bestieg er ein Floß, gelangte auf demselben aber nur bis Dingolfingen, wo das schlechtgelenkte Fahrzeug zerschellte und Leute und Ladung ins Wasser stürzten. Ruß, obgleich er nicht schwimmen konnte, dachte nur an seine Mappe mit den Zeichnungen, die er im Augenblicke der Gefahr hoch über sich emporhielt und wurde glücklich gerettet.

Zu Wien herrschte dazumal — wie überall — der französisch-antike Geschmack.*) Auch Ruß huldigte anfangs dieser Richtung, wurde aber zuerst durch J. Wächter, dem jenes gekünstelte Kunsttreiben widerwärtig war, auf andere Wege aufmerksam gemacht, und als nun im Jahre 1808 Erzherzog Johann von Oesterreich vierzehn Momente aus der Geschichte des Hauses Habsburg darstellen ließ, und Ruß und Petter durch die Verwendung des Geschichtschreibers Freiherrn von Hormayr zur Ausführung derselben gewählt wurden, schlug Ruß fast ausschließlich den Pfad des Vaterländischen ein und componirte fernerhin nur aus der österreichischen Geschichte und Sage. Im Jahre 1810 ward er dann Kammermaler des kunstfreundlichen Erzherzog Johann, und malte und zeichnete für diesen ebensowohl historische Gegenstände, als auch, da er den Erzherzog auf vielen Alpenreisen begleitete, sehr viele Landschaften, Volksfeste und Trachten.

Das höchst angenehme Verhältniß, in welchem Ruß zu dem Erzherzoge stand, so wie die Einwirkungen des Freiherrn von Hormayr, kräftigten das vaterländische Streben des Künstlers, und dieser wäre bei der ungemeinen Leichtigkeit, mit welcher er erfand, sicher zu außerordentlichen Leistungen gekommen, wenn ihn Hormayr nicht eben durch die Geschichte gejagt hätte und ihm größere Bestellungen historischer Bilder zu Theil geworden wären. So aber trieb ihn seine Phantasie weiter und weiter, er versenkte sich mehr und mehr in das Mittelalter, wozu auch Tieck und Fouqué das Ihrige beitrugen, und verlor dadurch endlich den festen Boden der durch-

*) Auch Goethe nahm zu jener Zeit einigen Einfluß auf die Kunst zu Wien, und zwar durch die Preisausschreibungen, welche er um 1806 zu Weimar veranlaßte, die sich durchgängig auf die Geschichte und Dichtung der Antiken beschränkten.

gebildeten Gestaltung, indem er immerfort componirte, ohne die Natur zu den nöthigen Studien zu benützen. Er schuf eine große Zahl von kleinen Bildern, die er mit der Feder contourirte, mit Terra di Siena oder einem andern Braun vollkommen untertuschte und dann mit Lasurfarben vollendete. An, mit der Feder gezeichneten, mit Sepie getuschten, oder nur mit Bleistift entworfenen Compositionen fertigte er mehr denn zweitausend, und hätte somit manche phantasiearme Maler reichlich mit Ideen ausrüsten können.

Im Jahre 1818 wurde Ruß zum Custos der k. k. Gallerie im Belvedere ernannt, wo er bis zu seinem Tode (1843) verblieb. Er stand stets mit den gebildetsten Männern Wiens in Verbindung, besuchte von Zeit zu Zeit die Gesellschaften der Dichterin Caroline Pichler, und wußte in der Epoche, wo sich zu Wien die Kunst von dem Herkömmlichen trennte, und eine neue, zum Theil von Overbeck herbeigeführte Richtung einschlug, eine Zahl von jungen Künstlern um sich zu versammeln, welche sich späterhin, mit einigen Ausnahmen der kirchlichen Richtung zuwandten.

Wie in Allem ungewöhnlich fleißig und productiv, war es Ruß auch im Radiren, denn er lieferte mehr als dreißig Blätter, von denen mehrere sehr ausgeführt sind.

Seine Werke wurden bei der großen Versteigerung, welche nach seinem Tode stattfand, allenthalben zerstreut. Im k. k. Belvedere befindet sich die „Hekuba mit ihren Kindern" (s. d. Folge).

Hekuba.

Gemälde von Carl Ruß.

(Im k. k. Belvedere.)

„Priam's Veste war gesunken,
Troja lag in Schutt und Staub"

als die Hellenen ihre Schiffe bestiegen, um nach vielen Jahren und so manchen Verlusten nach der Heimat zu segeln. Unter ihrer Beute befand sich auch ein Chor von gefangenen Troerinnen mit ihrer greisen Fürstin Hekabe (Hekuba) und deren reizenden Tochter Polyrena. Die Griechen lagerten auf der thrakischen Halbinsel, da erschien:

„Auf der Höhe des Grabes Achilleus' Geist"

und rief den Danaern zu, weßhalb sie fortschiffen wollten, ohne sein Grabmal zu ehren? Er begehrte hierauf, daß ihm Polirena geopfert werden müsse. Der schlaue Odysseus benützte diesen Wink, um das Geschlecht des Priamos gänzlich zu verderben, und wußte das Heer zu bereden, daß es auf der Opferung Polyrena's beharrte. „Da nahm der Sohn Achilleus' Polyrenens Hand und führte sie die Höh' hinauf," und rief zu seines Vaters Geist:

— — — „Komm' und trink' das schwarze Blut
Der unentweihten Jungfrau, die wir dir verehrt,
Das Heer und ich. Sei aber nun uns hold gesinnt,
Und gib, daß wir die Spiegel, von den Tauen frei,
Hinlenken in das Meer, und froher Wiederkehr
Von Troja theilhaft, alle Hellas wiederseh'n!"*)

Und Polyrena, als sie dies Wort des Gebieters vernahm, riß, lieber den Tod, als einen der Dardaner umarmend, selbst das Gewand von der Schulter:

„Und zeigte Hals und Brüste, wie ein Götterbild
So schön!"

---

*) Aus der »Hekabe« des Euripides. (Uebersetzung von F. H. Bothe.)



Hekuba.

Gemälde von Carl Rahl.

(Im k. k. Belvedere.)

„[illegible] Beste war gesunken,
[illegible] lag in Schutt und Staub"

[illegible] nach vielen Jahren und so manchen Verlusten nach [illegible] befand sich auch ein Chor von gefangenen Troerinnen [illegible] und deren reizenden Tochter Polyxena. Die Griechen [illegible] zu erscheinen:

[illegible] des Grabes Achilleus' Geist"

[illegible] wollten, ohne sein Grabmal zu ehren? Er be[illegible] werden müsse. Der schlaue Odysseus benützte diesen [illegible] zu verderben, und wußte das Heer zu bereden, [illegible] Da nahm der Sohn Achilleus' Polyxenens Hand [illegible] zu seines Vaters Geist:

„Komm' und trink' das schwarze Blut
[illegible] Jungfrau, die wir dir verehrt,
[illegible] Sei aber nun uns hold gesinnt,
[illegible] Spiegel, von den Tauen frei,
[illegible] Meer, und froher Wiederkehr
[illegible] alle Hellas wiederseh'n!"[*]

Und Polyxena, als sie [illegible] des Gebieters vernahm, riß, lieber den Tod, als einen [illegible] Gewand von der Schulter:

„Und zeigte [illegible] Brüste, wie ein Götterbild
So schön!"

[*] [illegible] Hekabe des Euripides. (Uebersetzung von J. J. Bothe.)



Carl Russ pinx. — k. k. Gallerie im Belvedere — I. L. Raab sc.

Hekuba.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Das grausame Opfer geschah. Aber das Maß des Unglückes war für die graulockige Hekabe noch nicht voll, denn als sie eben daran ging, die Ueberreste ihrer Tochter zu bestatten, rollten die Wogen des Meeres auch den Leichnam ihres Sohnes, des jungen Polydoros, heran, den sie, damit doch Einer, und zwar der Jüngste, von Priam's Geschlecht gesichert sei, zu Polymestor gesandt hatte, den dieser aber, theils um sich den Griechen gefällig zu zeigen, theils um sich die Schätze anzueignen, die dem Knaben mitgegeben waren, erschlug und in das Meer werfen ließ. Hekabe's Schicksal ist also erfüllt und sie sinnt auf Rache an dem Verräther und Mörder Polymestor.

Dieses Letztere ist der Moment, den der Künstler für sein Gemälde erwählte. Im Hintergrunde zeigen sich die Masten und Schnäbel der zur Abfahrt bereiten Schiffe der Hellenen. Auf einem Hügel thront das Grabmal des Achilleus und im Mittelgrunde stehen zwei trauernde Troerinnen. Im Vordergrunde neben dem Brandaltare, bei dem sich Weih- und Opfergefäße befinden, sitzt die greise Hekabe gesenkten Hauptes und hält mit der einen Hand den Leichnam des hingemordeten Polydoros. An der Seite des Opfersteines, auf dem noch Brände rauchen, liegt die entseelte Polyrena, mit den Blättern bestreut, welche die Danaer auf sie hinwarfen, als das Opfer vollbracht war. Als weitere Attribute dienen der Lorberkranz und das kurze, blutbefleckte Schwert des Sohnes Achilleus'.

Die Vernichtung des Geschlechtes der Priamiden ist eben so furchtbar, eben so gewaltig, als jene der Niebelungen, und so wie sich hier Chriemhild an den Mördern ihres geliebten Siegfried rächte, so rächte anderseits die wegen ihres Alters und ihrer Ohnmacht kaum zu fürchtende Hekabe den Tod ihres Polydoros auf entsetzliche Weise, denn sie wußte den Mörder Polymestor sammt seinen Söhnen in die Zelte der gefangenen Trojanerinnen zu locken, die ihn festhielten, seine Knaben vor seinen Blicken hinschlachteten und ihm dann mit ihren Mantelspangen die Augen ausstachen.

Das vorliegende Gemälde gehört nicht nur zu den besten Bildern, welche Carl Ruß überhaupt malte, sondern es dürfte auch eines der vorzüglichsten Bilder sein, welche dazumal zu Wien aus den Werken griechischer Geschichtschreiber und Dichter gemalt wurden. Ruß selbst radirte es in klein Folio.

Peter Krafft.

Wir haben schon in unserem Vorworte darauf hingedeutet, daß wir Oesterreicher manches Werthvolle unserer Heimat zu übersehen, ja zuweilen sogar zu bekritteln pflegen, während der Ruf desselben weit in fremde Länder hinaustönt. So hatten die Wiener denn auch immer etwas an der hiesigen Akademie der Künste zu bemerken und zu bekritteln, während sie ganz vergaßen, oder es vielleicht gar nicht wußten, daß diese Kunstschule, noch mit dem Beginne des laufenden Jahrhunderts, die erste und vorzüglichste von ganz Deutschland war, und daß es dazumal keinem Wiener Künstler einfiel, nach Dresden, München oder Berlin zu gehen, sondern daß im Gegentheile aus allen Theilen Deutschlands junge Maler nach Wien strömten, um die vielbesprochene Akademie zu sehen und die hier reichlich gebotenen Vortheile zu benutzen. Unter diesen Ankömmlingen waren auch die beiden Brüder Krafft, von denen Peter (geboren zu Hanau am 17. September 1780) eine ganz besondere Anlage für die Malerkunst, und dabei einen Fleiß zeigte, der keineswegs ein gewöhnlicher war. Von seinen Eltern aus ziemlich unbemittelt, arbeitete Krafft des Tages über für Geld, um die Abendstunden hindurch an der k. k. Akademie studiren zu können, ja seine ausgezeichnete Thätigkeit trieb ihn an, zur Sommerzeit schon vom Aufgang der Sonne an bis gegen neun Uhr Morgens in Gallerieen zu copiren, um doch wieder etwas gelernt zu haben, wenn er dann nach seiner Wohnung eilen mußte, um Bildnisse zu malen. Auf so thätig angestrengte Weise gelangte Krafft sehr schnell zu großer Uebung und fertigte in kurzer Zeit eine fast unglaubliche Zahl von Portraits in Miniatur und Oel, wobei ihn seine große Geschicklichkeit im Treffen der Aehnlichkeit, nicht wenig förderte. Jüngere Künstler werden durch frühen Gewinn häufig dazu verführt, die ernstern Studien weniger zu berücksichtigen, allein bei Krafft war dies nicht der Fall, er hatte fortwährend die ernstere Seite der Kunst im Auge, und sah, da er sich zugleich vielseitige Bildung anzueignen strebte, auch auf das was in anderen Ländern, und namentlich in Frankreich geleistet wurde, wo die Kunst, nachdem sie seit Poussin, Le Sueur und Le Brun fast gänzlich ins Stocken gekommen war, durch den eben so leicht entzündlichen als entzündenden David, plötzlich einen Aufschwung nahm, der kaum zu erwarten war, obwohl die dortigen Dichter wie Racine, Corneille u. A. bereits auf der Bühne vorgearbeitet hatten.

Daß sich Krafft, der ohnedies geringere Neigung für den dazumal zu Wien herrschenden Füger'schen Geschmack besaß, bei seiner Ankunft in Paris (1800) von der Classicität der Arbeiten aus der Schule David's angezogen fühlen mußte, läßt sich um so eher denken, als Krafft überhaupt mehr Sinn für das Wahre, als für das Idealisch- oder Idyllisch-Träumerische besaß, und die Energie, mit welcher David's Horatier, die Thermopylen u. s. w. gemacht waren, wohl bei Niemand ihren Eindruck verfehlten, dessen Brust fähig war, den Widerhall des Großen zu fühlen, dem David in seiner Art wirklich nachstrebte. Krafft blieb bis zum Jahre 1804 zu Paris, wo er auch mehrere Gemälde älterer Meister für Lucian Bonaparte copirte. Später bereiste er Italien, blieb einige Zeit in Rom und kehrte im Jahre 1808 wieder nach Wien zurück, wo seine, der Natur ihr volles Recht angedeihen lassende Weise, schon um der Neuheit willen Aufsehen erregte, da man hier bisher nur Arbeiten zu sehen gewohnt war, welche mehr der antiken Vorzeit, als der Gegenwart angehörten. Auch war Krafft wahrscheinlich der Erste, der Stoffe aus neuern Dichtern wählte, wie dies sein „Manfred," sein „Herrmann und Dorothea" u. s. w. zeigen.

Allgemein verbreitet und bis in die untersten Schichten des Volkes dringend, wurde sein Name durch den „Abschied des Landwehrmannes," von welchem wir auf den nächsten Seiten zu sprechen Gelegenheit finden. Als Gegenstück zu diesem Bilde malte er die Heimkehr des Landwehrmannes, und später erhielt er den Auftrag, die Schlachten von Leipzig und Aspern für das k. k. Invalidenhaus zu malen. Auch für Ungarn malte der Meister mehre große Bilder, von denen Zriny's Ausfall aus Szighet ebenfalls eine sehr große Popularität erlangte. Ebenso befinden sich in der k. k. Hofburg drei sehr große Wandgemälde von seiner Hand, welche wichtige Ereignisse aus dem Leben Sr. Majestät weil. Kaisers Franz vorstellen.

Krafft wurde wegen seines Rufes bald Corrector und dann Professor an der k. k. Akademie, wo er sehr lebhaften Einfluß auf nahezu den größten Theil der Zöglinge nahm, die in ihm den Mann wiederfanden, der das aufgefaßt zu haben schien, was die Zeit erforderte. Er bildete auch mehrere Privatschüler, unter denen Danhauser und beziehungsweise Ranftl die vorzüglichsten waren. Nach dem Tode Rebell's wurde Krafft (25. December 1828) zum Director der k. k. Gallerie und zum Schloßhauptmanne des k. k. Belvedere's ernannt, wo er den Schluß der Restaurirung der Gemälde leitete und noch immer als ein rüstiger, geistesheiterer und scharfsinniger Greis von vierundsiebenzig Jahren lebt und wirkt. Von den älteren Meistern war es vorzüglich Rubens, der den größten Einfluß auf Krafft ausübte, und es ist nicht uninteressant, daß die Physiognomie Krafft's mit dem Bildnisse des fürstlichen Malers der florentinischen Schule, welches sich im k. k. Belvedere befindet, eine auffallende Aehnlichkeit besitzt.

Außer dem „Abschied des Landwehrmannes" (s. d. Folge) und den anderen schon oben erwähnten großen Gemälden, befinden sich zu Wien sehr viele seiner Bilder im Privatbesitze. Die Gallerie Liechtenstein bewahrt seinen „Ossian und Malwina," eine Arbeit, welche zu ihrer Zeit ebenfalls Aufsehen erregte, da sie die neue Richtung anzeigte, welche Krafft einzuschlagen gesonnen war. Ebenso dürfen die beiden großen Gemälde Krafft's im k. k. Invalidenhause: die Schlacht bei Aspern und der Sieg bei Leipzig, nicht unerwähnt bleiben, da auch sie zu ihrer Zeit bedeutendes Aufsehen erregten.



[illegible] geringere Neigung für den dazumal zu Wien herrschenden [illegible] bei seiner Ankunft in Paris (1800) von der Classicität der Arbeiten [illegible] fühlen mußte, läßt sich um so eher denken, als Krafft [illegible] für das Idealische oder Idyllisch-Träumerische besaß, und [illegible] Horatier, die Thermopylen u. s. w. gemacht waren, wohl bei [illegible] dessen Brust fähig war, den Widerhall des Großen zu fühlen, [illegible] nachstrebte. Krafft blieb bis zum Jahre 1804 zu Paris, wo [illegible] Meister für Lucian Bonaparte copirte. Später bereiste er Italien, [illegible] Rom und kehrte im Jahre 1808 wieder nach Wien zurück, wo seine, der [illegible] Weise, schon um der Neuheit willen Aufsehen erregte, [illegible] zu sehen gewohnt war, welche mehr der antiken Vorzeit, als [illegible] Krafft wahrscheinlich der Erste, der Stoffe aus neuern [illegible] „Herrmann und Dorothea" u. s. w. zeigen.

[illegible] Schichten des Volkes bringend, wurde [illegible] „[illegible]," von welchem wir auf den nächsten Seiten [illegible] Bilde malte er die Heimkehr des [illegible] die Schlachten von Leipzig und Aspern für [illegible] der Meister mehre große Bilder [illegible] eine sehr große Popularität [illegible] Wandgemälde von seiner Hand, welche [illegible] weil. Kaisers Franz vorstellen.

Krafft [illegible] Rufes bald Corrector und dann Professor an der k. k. [illegible] den größten Theil der Zöglinge [illegible] zu haben schien, was die Zeit erforderte. [illegible] Danhauser und beziehungsweise Ranftl [illegible] Krafft (23. December 1826) zum Director der Gallerie [illegible] des k. k. Belvedere's ernannt, wo er [illegible] immer als ein rüstiger, geistesheiterer [illegible] lebt und wirkt. Von den älteren Meistern [illegible] Rubens, der [illegible] auf Krafft ausübte, und es ist [illegible] daß die Physiognomie [illegible] dem Bildnisse des fürstlichen Malers [illegible] Schule, welches sich im k. k. Belvedere befindet, eine auffallende Aehnlichkeit [illegible].

Außer dem „Abschied des [illegible]" (s. d. Folge) und den [illegible] wähnten großen Gemälden, befinden sich zu Wien sehr viele seiner Bilder [illegible] Gallerie Lichtenstein bewahrt seinen „Ossian und Malwina," [illegible] Zeit ebenfalls Aufsehen erregte, da sie die neue Richtung anzeigte, welche [illegible] genommen war. Ebenso dürfen die beiden großen Gemälde Krafft's im k. k. [illegible] Schlacht bei Aspern und der Sieg bei Leipzig nicht unerwähnt bleiben, da [illegible] Aufsehen erregten.



Peter Krafft pinx. | k. k. Gallerie im Belvedere. | C. Strunz sc.

Der Abschied des Landwehrmannes.

Der Abschied des Landwehrmannes.

Gemälde von Peter Krafft.

(Im k. k. Belvedere.)

Wir wissen nicht, sollen wir das Bild schildern, oder die Zeit, in welcher es gemalt wurde, denn beide sind so enge mit einander verwebt, so ineinander verflochten, daß sich das Bild ohne jene Zeit kaum denken läßt, und daß man die letztere aus dem Gemälde erklären kann, da es die Gefühle wiederspiegelt, von denen dazumal jede österreichische Brust durchdrungen war.

Napoleon errang Siege auf Siege. Oesterreich hatte geblutet und wieder geblutet. Da galt es das Aeußerste. Die Landwehre wurde errichtet, und der Sohn schied von der Mutter, der Mann vom Weibe, der Bräutigam von der Braut. Tausende von Zähren flossen, aber es mußte auf solche Art geschieden sein, um nicht einst vielleicht noch traurigeren Uebeln zu unterliegen, um nicht alles Geliebte, alles Gewohnte auf die düsterste Weise zerstört zu sehen.

Endlich aber war der Riese gebändigt. Da kehrte wieder Alles zurück in die Heimath, da ebneten sich die Wogen des Sturmes, da fühlte man sich glücklich in dem schwer errungenen Frieden, allein noch war die Erinnerung an all das erlittene Weh nicht erloschen, noch glühte im Herzen das Andenken an Gefahr, an Noth und an den Muth jener Treuen, die um das Beste des Ganzen willen, freudig bereit waren, sich selbst zu opfern.

Und nun (1813) war es, wo Krafft seinen „Landwehrmann" malte. Früher hätte das Bild Wehmuth erregt, jetzt aber waren die Tage der Sorge vorüber, man konnte sich mit Freuden, ja mit einer Art von Stolz den Gedanken an die Vergangenheit hingeben, und so erlebte Krafft mit seinem Gemälde einen Triumph, dessen bisher nur sehr wenige Künstler genossen, denn zum „Landwehrmann" wurde, im eigentlichen Sinne des Wortes, gewallfahrtet. Groß und Klein, Hoch und Nieder drängte sich vor das Bild und konnte sich nicht satt sehen, und konnte den Seinigen nicht genug erzählen, und sie nicht genug aneifern, daß nur Jeder hingehe, um den Anblick dieses Bildes ja nicht zu versäumen.

Hier bewahrheiteten sich wirklich die Worte des Horaz, wo er von den „treuen Augen" spricht, die auf den inneren Menschen weit lebhafter wirken, als das Ohr, denn die ausführlichsten

und besten Reden hätten gewiß nicht die Hälfte der Theilnahme hervorgerufen, deren sich der „Landwehrmann" zu erfreuen hatte.

Krafft's Bild hat aber nebst dem äußerst glücklichen Gegenstand auch die schätzenswerthe Eigenschaft, daß es leicht verständlich ist, und keines Commentars bedarf, und das war auch mit ein Grund, weshalb es so bedeutenden Eingang im Publicum fand.

Der Hausvater, der, seiner ganzen Haltung nach, schon früher Soldat war, hat den grauen Rock und das schwarze Riemenzeug des Landwehrmannes umgenommen, um seine Kraft, seinen Muth und sein Leben neuerdings dem Vaterlande zu weihen. Er ist eben im Begriff, aus der Thür zu schreiten, und drückt seinem treuen Weibe zum Abschiede die Hand. Der Knecht, vielleicht schon früher der Kriegsgefährte seines Herrn, hat gleichfalls wieder die Waffen ergriffen, um jenen neuerdings auf dem Gang um Leben und Tod zu begleiten. Der Großvater sitzt im Ehren- und Sorgenstuhl und betet. Die Magd, vermuthlich die Geliebte des anhänglichen Knechtes, weint. Eben so zeigt die kleine blonde Tochter des Landwehrmannes ihre Trauer über den Abschied ihres Vaters. Sultan, der Hund, gewohnt seinen Herrn überall hin zu begleiten, will auch diesmal mit, wird aber von dem Knaben am Halsbande zurückgehalten. Draußen vor der Hütte zieht das Bataillon vorüber, dem sich die beiden Braven anschließen wollen. — Der Künstler hat Alles bedacht. Selbst die Reinlichkeit der Stube zeugt davon, daß man es hier mit wohlhabenden, ordentlichen Leuten zu thun habe, welche wohl fühlen, wie groß das Opfer ist, wenn ein Vater seine Familie verläßt, die sich aber mit Ergebung und aus Liebe zum Vaterlande in diese Entbehrung, in dieses Wagniß finden.

Es wurde dem Künstler von mancher Seite zum Vorwurf gemacht, daß er seine Figuren für eine so erschütternde Scene etwas zu kühl gehalten habe; wir finden aber eben darin, daß er die heftigen Umarmungen und den Thränenreichthum vermied, einen ganz richtigen Zug, denn hier handelt es sich nicht um den in Schmerzen schwelgenden Abschied eines Liebenden, nicht um eine Trennung in Verzweiflung, sondern um ein Scheiden bei vollem, klarem Bewußtsein; alle Anwesenden haben bereits ihre Gefühle durchgekämpft, sie sind durchdrungen von der Idee, daß das Vaterland die Trennung gebiete, und dieser Gedanke hat so feste Wurzel gefaßt, daß der Abschied selbst alle Leidenschaft in den Hintergrund drängt, und nur die Ueberzeugung vorwaltet, daß es, so wie es ist, eben am Besten sei. Daher auch die — fast möchten wir sagen historische — Ruhe der Figuren in diesem Bilde, welches überdies in allen seinen Theilen naturwahr, von klarer Färbung ist, und durch die sichere Führung des Pinsels von der großen Uebung des Meisters Kunde giebt. — Das Gegenstück bildet „die Heimkehr des Landwehrmannes", welches dem Künstler 1820 von Sr. Majestät weil. Kaiser Franz besonders aufgetragen wurde, und in welchem der brave Krieger, mit einem Ehrenzeichen geschmückt, zu den Seinigen zurückkommt.

Jean François Milet.

(Millet, auch Milé geschrieben; genannt Francisque.)

Francisque wurde 1643 (nach Anderen 1644) zu Antwerpen geboren. Er war einer der wenigen Landschaftmaler, welche Das fortzuführen strebten, was Caspar Poussin begonnen hatte, nämlich die historische oder stylistische Richtung und kann als einer der besten, vielleicht auch geradezu als der beste Nachahmer dieses Meisters betrachtet werden. Der junge Milet hatte in seiner Geburtsstadt bei L. Frank die Anfangsgründe der Kunst gelernt; da aber seine Eltern aus Frankreich stammten, fühlte er sich bewogen, nach Paris zu gehen, wo er eben die Werke Caspar's näher kennen lernte, die solchen Eindruck auf ihn hervorbrachten, daß er sich entschloß, in die Fußstapfen dieses Meisters zu treten. Indessen fühlte er als verständiger Mensch zu wohl, daß er zu einem höchst einfachen Nachahmer herabsinken würde, wenn er sich blindlings an einen einzigen Meister hielte. Er reiste daher wieder nach Flandern und Holland, und besuchte England, um so Vielerlei als möglich zu sehen und seine Ideen zu bereichern. Als er wieder nach Paris gekommen war, hatte sich sein Name schon so sehr geltend gemacht, daß er eine Professur an der königlichen Akademie bekam und von nun an steigerte sich sein Ruf immer mehr. Er hatte ein ganz ungewöhnliches Gedächtniß, und wußte die Eindrücke, die er durch die Natur oder durch schöne Kunstwerke empfing, sehr lange festzuhalten und dann mit Erstaunen erregender Treue wieder auf die Tafel zu bringen. Zwei Dinge sind bei Francisque besonders merkwürdig: erstens, daß er nie unmittelbar nach der Natur malte, vermuthlich weil ihm die landschaftliche Umgebung von Paris und von ganz Nordfrankreich keine seinem Geiste entsprechende Motive darbot, und zweitens, daß er, der durchaus Landschaften in italienischem Style malte, niemals Italien gesehen hatte. Dem Letzteren zufolge gehörte er also eigentlich unter die dichtenden Landschafter und es bleibt in der That wunderbar, wie er in seinen Bildern echt italienische Grundlinien oft bis in das kleinste Detail entwickelte und durchführte. Eine seiner größten Geschicklichkeiten bestand in der Anordnung der Massen, und eben so wußte er, durch seine Kenntnisse in der Luft- und Linien-Perspective, diese Massen gehörig zu trennen. Eine ganz besondere Gewandtheit hatte er aber in

dem sogenannten „Brechen der Gründe," wodurch seine Bilder einen großen Reichthum von Formen bekamen. Milet konnte sich einer bedeutenden Anerkennung erfreuen, denn seine Werke wurden eben so an dem königlichen Hofe, als von den Vornehmen zu Paris bewundert, und, so viel uns bekannt ist, auch sehr gut bezahlt. Leider führten diese günstigen Umstände die traurigsten Folgen herbei, denn einer oder einige seiner Nebenbuhler entbrannten vor Neid, und gaben ihm, der Sage nach, in der Gentilly, irgend ein Gift (vermuthlich Belladonna), durch welches er anfangs irre zu werden begann, später aber ganz geistesverwirrt wurde, und endlich 1680, schon in seinem siebenunddreißigsten Jahre das Leben einbüßte.

Milet staffirte seine fast immer mit Fleiß ausgeführten Bilder entweder mit Figuren aus der älteren Geschichte, oder aus der Mythologie. Er radirte drei, äußerst selten gewordene Blätter, nämlich eine antike Stadt, einen Reisenden in einer Landschaft und zwei Liebende unter einem Baum.

Außer Francisque zählt die Kunstgeschichte noch vier Milet oder Millet, nämlich Jean François, den Sohn des Obigen, ebenfalls Landschafter (geb. 1666, † 1723). — Joseph François, Sohn dieses Letzteren (geb. 1697, † 1777), der in der Weise seines Vaters fortfuhr, und in der neuesten Zeit Frederic Millet, Miniaturmaler von Charlieu (geb. 1786), und endlich Alexis Joseph, Kupferstecher zu Paris (geb. 1790).

Von Francisque befinden sich nur sehr wenige Gemälde zu Wien; selbst das k. k. Belvedere hat kein Werk von seiner Hand aufzuweisen. Die „römische Landschaft" in der Sammlung Biehler (s. d. Folge) dürfte unzweifelhaft das beste hier befindliche Bild Milet's sein.



J. Milet pinx. | Gem. Gallerie Richler. | C. Gunkel sc.

Römische Landschaft

Römische Landschaft.

Gemälde von Jean Milet (genannt Francisque).

(Aus der Sammlung Biehler.)

Die Landschaftmalerei theilt sich, wie bekannt, in mehrere Richtungen. Die eine und unzweifelhaft die niedrigste derselben ist jene der Vedute, nämlich des einfachen, wenn auch geschickt behandelten Abmalens irgend einer Gegend. Einen höheren Rang nimmt jener Zweig der Ansichtenmalerei ein, der sich nicht mit dem eben angedeuteten Daguerreotyp-ähnlichen Verfahren begnügt, sondern schon Dasjenige in der Natur aufzusuchen strebt, was der Künstler mit dem Worte „Stimmung" bezeichnet. Diese Art bildet nur den Uebergang zu der, von minderen Kennern oft nicht ganz gewürdigten historischen oder idealen Landschaft, welche das alltäglich Naturwahre vermeidend, nur nach den schönsten und interessantesten Formen sucht, alles Unpassende und Gemeine vermeidet, und von dem Streben ausgeht, die landschaftliche Natur in solcher Reinheit und Vollkommenheit darzustellen, wie dieses die antiken Bildhauer mit der menschlichen Gestalt vorhatten, und zum Theile auch wirklich erreichten. Aus diesem Grunde bewegt sich die historische Landschaft fast ausschließlich auf italienischem oder griechischem Boden, da sie nur in diesen Ländern Motive trifft, die ihrem innern Wesen zusagen, die sie weder in den zackigen, zersplitterten Kegelformen nördlicher Kalkgebirge, noch in den einförmigen Linien einer Sahara, weder in weitgedehnten Steppen, noch in den monotonen Wellenformen eines angeschwemmten Landes zu finden vermag.

Aus solchen italienischen Motiven — um deren willen fast jeder Landschaftmaler nach Italien reist — hat auch Jean Milet das vorliegende Bild entworfen. In der Ferne sind steil abfallende Gebirge, an deren Fuß etwas gedehntere Hügel liegen, auf denen der Künstler Wiesengelände mit Oelbaumgruppen und römische Gebäude anbrachte. Im Mittelgrunde steht ein verfallener, von Gebüschen umgebener Palast, der, vereint mit den Ueberresten eines Tempels, an Goethe's Worte erinnert:

„Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach?"

Die Anhöhe, auf der sich diese edle Ruine befindet, hat malerisch gebrochene Gründe und Wege, und wird von einer jener anmuthigen, ruhigen Stellen eines klaren Flusses umgürtet, der sich

links zwischen Bäumen verliert. Nahe an einer Bucht, welche dieses stille Gewässer bildet, steht eine Hütte, und im Vordergrund ist wieder ein Theil einer Ruine angebracht, die ihren Schatten über architektonische Trümmer wirft, und selbst die Felsen in Dunkel hüllt, die verstreut und zerklüftet umherliegen.

Die ganze Landschaft hat das Gepräge heiterer Ruhe. Die Wolken, obwohl reich an Formen, sind nicht schwer. Das Licht ist sonnig und doch nicht sengend oder grell. Das Gemälde ist mit ungewöhnlichem Fleiße vollendet, und gewinnt, trotz einiger nachgedunkelter Stellen des Vorgrundes, bei längerem Beschauen immer mehr an Klarheit. Auch was die Composition anbelangt, läßt es sich vielen Erfindungen Dughet's und Claude Lorraine's vollkommen an die Seite setzen.

Die Gefangennehmung Simsons.

Gemälde von P. Rembrandt van Rhyn.

(In der Gallerie Schönborn.)

Dieses Gemälde mit seinen stark lebensgroßen Figuren gehört unstreitig zu den größten Bildern des berühmten Meisters von der Mühle am Rhein. Die Gestalten dieses Werkes sind zwar, wie immer bei Rembrandt, nichts weniger als edel, ja der Kerl mit der Pelzmütze, der ganz in dem Helldunkel des Vordergrundes steht und dem gefallenen Simson die Hellebarde vorhält, als ob er ein Schwein anlaufen lassen wollte, ist wirklich sehr gemein, aber die Composition selbst ist äußerst kraftvoll und naturwahr. Delila hat dem schlafenden Riesen das Haar abgeschnitten und eilt, mit den Locken und der Scheere in den Händen, zwischen den großen Vorhängen durch, flüchtend nach dem Hintergrunde, aus dem die Beleuchtung des Ganzen hereinbricht. Einer der herangekommenen Krieger, die, wie das bei Rembrandt nicht anders sein kann, in der Tracht holländischer Söldner erscheinen, hat den starken Mann von rückwärts gefaßt, und ist mit ihm an den Boden hingefallen. Ein Zweiter, der sich mit aller Kraft seiner Füße anstemmt, hat mit der Linken den Bart Simsons erfaßt, und bohrt seinen Dolch, den er nicht am Heft, sondern an der Klinge hält, in das rechte Auge des Gefangenen, dessen erhobener rechter Arm von einem dritten Geharnischten in einer Art von Wuth mit Ketten umschlungen wird, während noch ein Vierter mit Schild und Schwert herbeieilt, um, wenn es nöthig sein sollte, weiteren Beistand zu leisten. Samson schreit vor Verzweiflung, seine gehobene nackte Brust, die geballten Fäuste, ja selbst die eingezogenen Zehen seines rechten Fußes zeigen von der Angst, dem Schrecken und dem Entsetzen, das den Mann durchwühlt, der seine eigentliche Sendung auf so schmähliche Weise vergaß, und nun auf so fürchterliche Art erliegen muß, und man gewahrt an diesem Bilde deutlich, daß Rembrandt sich nicht nur auf das Genaueste auf die lebendige und räumlich richtige Anordnung einer figurenreichen, zu einem Mittel- und Hauptpuncte strebenden Composition verstand, sondern daß er auch ein Seelenmaler war, und sich vollkommen in die Situation dessen zu versetzen wußte, den er eben darzustellen gesonnen war.

Was die Technik dieses Bildes betrifft, findet man die kühnste, breiteste, sicherste Behandlung. Rembrandt strebte hier nicht nach Schmelz und Vollendung, sondern nur nach dem Erreichen

der Wirkung, die hier nicht blos in dem Lichteffecte, sondern in der Anordnung des Ganzen und dem Ausdruck des Einzelnen liegt und Nacht und Seitenbeleuchtung sollten nur das Schauerliche, das Furchtbare des Gegenstandes erhöhen.

Von der Auffindung dieses Gemäldes, welches, soviel uns bekannt ist, von dem Grafen Franz Philipp von Schönborn (geboren 1786) ungefähr im ersten Jahrzehent des jetzigen Jahrhunderts angekauft wurde, erzählt man sich Folgendes:

Zur Zeit, als die niederländischen und holländischen Tücher noch als die vorzüglichsten galten, kamen auch große Sendungen derselben nach Wien, und dies dauerte fort, bis in Oesterreich selbst bedeutende Fabriken errichtet wurden. So kam auch einst, noch in den neunziger Jahren, wie es heißt, ein Ballen mit holländischen Tüchern nach der Wiener Hauptmauth, der, als man die äußere Hülle weggenommen hatte, anstatt in Wachstuch, in ein großes, schwarzes, altes Bild eingewickelt war, welches man, gleich den anderen Umhüllseln, als unnützes Zeug beiseite warf. Da führte der Zufall den Bilderschätzmeister der Mauth in den Packsaal, der die bemalte Leinwand bemerkte, und anfangs mit dem Fuße daran herumstieß, bis ihm denn doch Einiges auffiel, worauf er den Mauthdienern „die alte Leinwand" für eine Gabe von fünf Gulden abkaufte und nach Hause schaffen ließ. Hier wurde das Bild aufgezogen und stellte sich nach dem Reinigen vom Schmutz und nach dem Abnehmen des alten Firnisses als nichts Geringeres, denn als ein unzweifelhaftes Werk Rembrandt's heraus, welches dann vom Grafen v. Schönborn um achttausend Gulden gekauft wurde. — Wir können diese Anekdote nicht verbürgen, obwohl sie uns ein alter Maler erzählte, der ein Augenzeuge bei dem Reinigen des Bildes gewesen sein wollte, indessen ist sie doch interessant genug, um der Vergessenheit entrissen zu werden.

Die „Gefangennehmung Simsons" wurde von J. Jackobe in großem Formate auf Kupfer geschabt. In der Gallerie Esterhazy befindet sich eine große, ziemlich gute Copie dieses höchst merkwürdigen Gemäldes von Joseph Abel.





P. Rembrandt pinx. Gem: Gallerie Schönborn. A. Schultheiss sc.

Die Gefangennehmung Simsons.

Cornelius Bega.

Aus dem Leben dieses so sehr beliebten holländischen Meisters ist außer einigen wenigen Daten fast gar nichts bekannt; und doch könnte ein geschickter Erzähler selbst aus diesem Wenigen eine interessante Künstlernovelle bilden, was wir leider nicht thun dürfen, wenn wir es auch könnten, da sich diese Blätter so streng als möglich an das rein Geschichtliche halten müssen.

Cornelius war im Jahre 1620 zu Harlem geboren, und der Sohn des Bildhauers Begyn. Er scheint aber schon in seiner Knabenzeit nicht nur zu lustigen, sondern wahrscheinlich auch zu ziemlich schlimmen Streichen aufgelegt gewesen zu sein, denn er lag mit seinem Vater beständig in Hader, und wurde von diesem zuletzt gänzlich aus dem Hause gejagt. Darum änderte er auch den Namen Begyn in: Bega.

Der ungezogene, aber sehr talentvolle Bursche wandte sich jetzt zur Malerei, und stellte sich in die Reihe der „lustigen Künstler," zu denen die Ostade, Steen, Brouwer, Craesbeke und Andere gehörten. Er arbeitete, wenn er mußte, genoß, wo er nur konnte und liebte ein fideles Leben, ohne sich um die Zukunft, oder um seine Gesundheit zu bekümmern. So brachte er es zu einem Alter von vierundvierzig Jahren, als die Pest in Holland einbrach und das Land mit Schrecken erfüllte.

Allein das hätte ihn, in seinem leichten Sinn, wahrscheinlich wenig beirrt, wenn nicht plötzlich auch seine Geliebte von der Pest ergriffen worden wäre.

Sie wurde nun, gleich allen anderen jener Unglücklichen fortgeschafft und von Jedermann gemieden. Auch Cornelius sollte sie nie wieder sehen. Dieser jedoch, hingerissen von seiner Leidenschaft, ließ sich weder von den Aerzten, noch von seinen Verwandten zurückhalten, und begab sich, alle Warnungen verachtend, zu ihr. Schon am nächsten Tage zeigte sich, daß er das Uebel geerbt habe, und so starben Liebender und Geliebte fast zur gleichen Stunde. (Im Jahre 1664.)

Bega malte nur Scenen aus dem Leben der holländischen Bauern. Seine Bilder sind gewöhnlich klein, haben aber meist einen schönen Goldton, und sind oft sehr fleißig vollendet. Sie wurden schon bei seinen Lebzeiten gut bezahlt, wie denn ein H. van Root für ein kleines Bild von ihm 512 holländische Gulden gab. Bega war auch ein Freund des Radirens und es sind 35 Blätter von seiner Hand bekannt, welche meist Bauerngesellschaften vorstellen.

Zu Wien finden sich folgende Bilder von ihm:

Im k. k. Belvedere:
Eine Bauernstube mit vier Bauern und zwei Bäuerinnen, bezeichnet mit C. Bega.

In der Gallerie Esterhazy:
Der Mann, dem aus dem Munde kalt und warm geht.

In der Gallerie Schönborn:
Streitende Bauern. (Das Bild ist in dem dortigen Cataloge fälschlich mit „Heemskerk“ bezeichnet.)

In der k. k. akademischen Gallerie:
Zwei Bauern.

In der Gallerie Liechtenstein:
Ein Mann und eine Frau. Ganz kleines, etwas dunkles Bild. Bezeichnet mit C. Bega.

In der Sammlung Biehler:
Die Kartenspieler (s. d. Folge).



Corn. Bega pinx. | Gem. Gallerie Biehler. | C. Mayer sc.

Die Kartenspieler.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die Kartenspieler.

Gemälde von Cornelius Bega.

(In der Sammlung Biehler.)

Es ist in diesem Bilde offenbar ein Sonntagsnachmittag in einer holländischen Fischerhütte vorgestellt, den man, vermuthlich weil draußen schlechtes Wetter ist, mit Kartenspielen durchzubringen sucht. Der Theilnehmer an diesem Spiele sind Drei, der Zuschauer Vier, und Einer, der vielleicht schon sein Bischen verlor, scheint sich eben entfernen zu wollen. Die drei Spieler sind eben am Schluß einer Partie, und die Anwesenden scheinen darauf begierig zu sein, wer eigentlich den letzten Trumpf bieten werde.

Der Eine der Spieler, mit der Gugel oder der einer Schornsteinfegerkappe ähnlichen Mütze auf dem Kopfe, dessen linke Hand mit den Karten man nicht sieht, weil der Schenkenjunge davorsteht, scheint sich eben besinnen zu wollen, was in dem obwaltenden schwierigen Fall das Klügste sein dürfte. Er hat deshalb auch die Pfeife aus dem Munde genommen, und scheint, seinem hageren Antlitze zufolge, überhaupt ein etwas grämlicher zweifelnder Mensch zu sein, weßhalb er auch so lange zaudert, die Karte auszugeben.

Der Zweite der Spielenden, ein junger, gar nicht übler Bursche, ist seinerseits schon ganz entschlossen, er verbirgt mit seiner Linken die von ihm zuletzt auszugebende Karte unter dem Tisch, was durch seine schräge Haltung angedeutet wird und hat, mit lächelnder Miene nach dem Zweifler sehend, seine vorletzte Karte mit der Rechten gehoben, um sie, sobald der Zaudernde ausspielt, mit einem kräftigen Schlag auf den Tisch zu werfen.

Der Dritte ist ein echter Holländer, dick und phlegmatisch. Er lehnt in voller Bequemlichkeit auf der Tafel, sieht aber, da ihn das Spiel dennoch sehr interessirt, gleichfalls erwartend nach dem Unschlüssigen hinüber. Diese drei Gestalten sind so gut individualisirt, wie man dies sonst nur selten auf kleinen holländischen Bildern findet. Von den Zusehern scheint die Frau ebenfalls auf das endliche Erscheinen der erwarteten Karte neugierig zu sein. Selbst der Schenkenjunge, der vielleicht schon längst beauftragt war, die geleerte Blechkanne wieder füllen zu lassen, steht, gefesselt von dem hochwichtigen Augenblicke, noch immer an der Tischecke und schaut. Er ist eine von

einen nichts weniger als antiken Gestalten, wie sie mehre holländische und spanische Meister zu malen liebten, der Pfeifenstummel in dem durchlöcherten Rande seines Hutes, die Scheide ohne Messer, die Fransen seiner Hosen, vor Allem aber der classische rechte Aermel seines Hemdes, der wirklich — wenn auch in einem anderen Sinne, als bei griechischen Draperien — das Nackte durchscheinen läßt, machen ihn zu einem Wesen, welches von einem jener holländischen Meister nur mit einer Art von Entzücken betrachtet werden konnte. Deshalb wurde er auch von Cornelius Bega als Hauptfigur mitten in den Vorgrund gestellt, und zwar in der Weise gewisser französischer Schauspieler, die dann am schönsten zu spielen glauben, wenn sie dem Publicum den Rücken zukehren.

Das Bild ist sehr schätzenswerth und gehört in Folge der Charakterisirung der Angesichter, des wohlthuenden Goldtones und des besondern Fleißes, mit welchem Köpfe und Hände durchgeführt sind, zu den besten Arbeiten Bega's. Es ist in der unteren linken Ecke mit C. Bega bezeichnet. Daß sich die Spielenden in einer Fischerhütte befinden, wird durch die Angelruthe und das auf einem Gestelle rückwärts an der Mauer befindliche Netz angedeutet.

Jan van Goyen.

Genannt Josephz (Josephs-Sohn).

Dieser äußerst fruchtbare Landschaftmaler war der Sohn des, als Kunstfreund und Kenner bekannten Joseph van Goyen, welcher zu Leyden lebte. Jan wurde hier im Jahre 1596 geboren, und als er in die Jünglingsjahre trat, von seinem Vater zu dem Maler C. Schilderpoort in die Schule gegeben. Allein er blieb nicht lange bei diesem Lehrer, sondern wanderte zu J. Claes, zu J. de Man, H. Klock und endlich auch zu W. Gerritz, wie es scheint, ohne bei irgend einem dieser Maler das zu finden, was er eigentlich wollte, denn er hatte eine besondere Vorliebe für die Flachlandschaften Hollands, und schien sich weniger um Figuren oder Thiere zu kümmern. Als er sich schon eine ziemliche Technik eigen gemacht hatte, unternahm er eine Reise nach Frankreich, über deren Erfolg nur wenig bekannt ist, wie man denn überhaupt von seinem persönlichen Charakter fast gar nichts aufgezeichnet findet.

Als Goyen wieder nach seinem Vaterlande zurückgekehrt war, hatte Isaias van der Velde durch seine Arbeiten bereits großes Aufsehen erregt, weßhalb sich Jan bewogen fühlte, sich ihm so viel als möglich anzuschließen. Er arbeitete sehr fleißig und sehr schnell, ja oft nur etwas zu flüchtig, und begab sich zuletzt nach dem Haag, wo er beiläufig in seinem einundfünfzigsten Jahre (um 1651) starb.

Van Goyen's Bilder sind leicht kennbar. Er malte am liebsten Kanäle, Teiche und Seehäfen, und bediente sich zu dem Grün der Bäume und Wiesengründe leider eines zwar anfangs schönen, aber äußerst flüchtigen Blau (Haarlemerblau), welches mit der Zeit abstarb und nur die damit gemengten Okerfarben zurückließ, weßhalb alle seine Bilder (mit höchst seltenen Ausnahmen) braun erscheinen; ein allbekannter Fall, der es um so sonderbarer erscheinen läßt, daß Winkelmann in seinem Handbuch zur näheren Kenntniß alter und guter Gemälde (S. 71) sagt: „Goyen's Colorit fällt in's Blauliche." Uebrigens mußten Jan's Bilder, bei der Leichtigkeit seines Farbenauftrages, als sie noch neu waren, einen bedeutenden Glanz und Frische gehabt haben, denn auch die flüchtigsten seiner Arbeiten fanden ihre Abnehmer. Da er selbst nicht sehr gewandt im Figurenmalen war, staffirte oft der lustige Jan van Steen seine Landschaften,

die dadurch noch mehr Werth erhielten. Bilder von van Goyen, bald mehr bald minder schön, finden sich fast in allen Sammlungen von Gemälden älterer Meister. Weit seltener jedoch sind seine Radirungen, von denen nicht mehr als sieben beschrieben werden. Die Seltenste derselben befindet sich im Museum zu Amsterdam; sie ist in ein Achteck eingeschlossen und mit den Zeichen des Meisters und der Jahreszahl 1650 versehen.

Zu Wien befindet sich eine verhältnißmäßig ziemlich große Zahl von Bildern des van Goyen, da sich, wie oben angedeutet, auch Besitzer von kleineren Sammlungen seiner Werke rühmen. In den öffentlichen und bekannteren Gallerien findet man folgende Arbeiten von seiner Hand:

Im k. k. Belvedere:

Eine flache Landschaft ohne Bäume, mit einer verfallenen Planke im Vorgrunde. Die Staffagen sind von Philipp Wouwermann, das Bild trägt daher die Monogramme beider Künstler, nämlich das zusammengehängte VG. des van Goyen und das halb verschlungene P. H. S. W. Wouwermanns.

Eine flache kleine Landschaft mit einer Brücke, an welcher ein Kreuz steht.

In der Gallerie Esterhazy:

Eine Aussicht auf einen Fluß.

Zwei Landschaften, Gegenstücke.

In der k. k. akademischen Gallerie:

Eine holländische Stadt mit Wasser umgeben.

Ein Seehafen (s. d. Folge).

In der Gallerie Czernin:

Ansicht eines holländischen Kanals.

In der Gallerie Schönborn:

Ein sehr hübsches Flußufer mit langliniger Ferne und trefflicher Luft.

In der jetzt zur Versteigerung kommenden Sammlung Boronowsky befinden sich sechs van Goyen u. s. f.





Jan van Goyen pinx. Gem: Gallerie der k.k. Akademie der Künste. A. Carse sc.

Marine.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Marine.

Gemälde von Jan van Goyen.

(In der k. k. Akademischen Gallerie.)

Es kann kaum einen Landschaftmaler geben, der sich einfachere Gegenstände zur Darstellung wählte, als van Goyen, denn gewöhnlich zieht sich eine flache, langgedehnte Ferne durch das ganze Bild, und läßt einen großen Raum frei, für die meist mit äußerst vielem Geschicke angeordnete Luft. Der Vorgrund, manchmal mit Bäumen geschmückt, manchmal aber auch ganz kahl, wird meistens von einem Fluß oder einem Kanal durchzogen, der bei seinem ruhigen Fließen das Blau des Himmels oder das Gewölke, oder die Häuser am Ufer wiederspiegelt und von Schifflein befahren wird, die ganz behaglich dahingleiten. Nur sehr selten wagte er sich an Scenen aus dem „Naturleben", wie Carus in seinen Briefen über die Landschaftmalerei sehr bezeichnend die Kämpfe der Elemente, die Charakterisirung der Jahreszeiten, den Aufgang oder das Sinken der Sonne mit dem reichen Spiele der Farben u. s. w. nennt, und doch haben seine, in der Regel nichts weniger als durchgeführten Arbeiten, ein gewisses Etwas an sich, das den Beschauer unwillkürlich anzieht. Es sind echt holländische Bilder, die gewöhnlich mit einer Art von Behagen, ja oft mit einer Art von Lustigkeit gemalt erscheinen. Auch das vorliegende Bild, welches wohl nicht weiter beschrieben zu werden braucht, hat diese eigenthümliche Heiterkeit. Ganz vorzüglich leuchtend ist aber der Glanz der Luft, und der Vortrag zeigt eine Leichtigkeit, eine Sicherheit in der Führung des Pinsels, und eine Bestimmtheit dessen, was der Maler eigentlich malen wollte, daß man das Bild wirklich mit um so mehr Vergnügen betrachtet, als es (trotzdem, daß es fast nur aus Grau und Braun gemalt ist) gar manches andere größere und farbenreichere Bild schlägt. Mit dem, was man „Farbe" nennt, hat es überhaupt, — wie wir schon öfter andeuteten — eine eigene Bewandtniß, denn mancher Maler hat seine dreißig Farben auf der Palette sitzen, und mischt sich noch obendrein mit dem Spatel eine Schaar von Tinten, während ein Anderer mit wenigen Okerfarben und dem Weiß, das ihm als Licht dienen muß, ohne anderer Mischungen, als derer mit dem Pinsel zu bedürfen, eben so gut, ja vielleicht noch besser seinen Zweck erreicht. — Der Eine spielt auf einem zehnoctavigen Clavier und der Zweite auf einer einzigen tief und wohlklingenden Saite einer Violine. So sind die Gaben der Künstler verschieden, und der verständige Kunstfreund hat das Glück, sie alle genießen zu können, ohne der Leidens- und Nachtseite der Kunst, nämlich einer strengen oder einseitigen Beurtheilung unterliegen zu müssen.

Francesco Mazzuoli.

Genannt: il Parmeggianino.

Zu Parma lebten beiläufig im letzten Drittheile des fünfzehnten Jahrhunderts drei Brüder, welche insgesammt Maler waren und den Namen Mazzuoli führten. Der eine hieß Michele, der zweite Piero Ilario und der dritte Filippo; und dieser Dritte war bei weitem der Schwächste, und hatte, theils weil er auf seine Bilder stets ein dreistengeliches Kraut malte, theils weil er die Pflanzen wirklich weit besser darstellte, als Figuren, den Beinamen „dall' erbette" erhalten, aber eben diesem Maler „vom Kräutlein" war es vorbehalten, einen Sohn zu bekommen, der als Künstler allen dreien Mazzuoli*) weit überlegen werden sollte. Dies war Francesco, der von seiner Geburtstadt Parma „il Parmeggianino", und wegen seiner Jugend und anmuthigen Gestalt den Beinamen „il Mazzolino" (das Blumensträußchen) bekam.

Francesco erblickte das Licht der Welt im Jahre 1503 (nach Anderen 1504), und war schon als Knabe so lebhaften und frischen Geistes, daß er Alles sehr leicht auffaßte, und, da er sowohl seinen Vater, als seine beiden Oheime stets an der Staffelei sah, auch sehr früh selbst zu malen begann; wie er denn schon in seinem vierzehnten Jahre eine Taufe Christi entwarf und ausführte. Mit seinem zwanzigsten Jahre war er bereits ein vollkommener Maler und begab sich nach Rom, um dort nach den Werken Rafael's zu studiren, dessen Ruhm damals noch in ungeschmälertem Glanze stand, während er späterhin durch das Treiben der Manieristen getrübt wurde, um erst in neuerer Zeit in vollster Pracht und Würde wieder aufzuleben. Die Studien, welche Francesco nach jenem hohen Meister machte, brachten bald so gute Früchte, daß man behauptete, Rafael's Geist sei auf Parmeggianino übergegangen; eine Ansicht, die wir jedoch nicht theilen können, da Mazzuoli, so wie Correggio u. A. schon zu jenen Malern gehören, welche den Uebergang von den reinen Stylisten zu den vorerwähnten Manieristen bilden. So angenehm Francesco's Jugend dahingeflossen sein mag, so trüb und wechselvoll war sein Mannesalter. Er liebte, wie so mancher Andere, dem eine lebhafte Auffassungsgabe zu Theil

*) Die Kunstgeschichte zählt noch zehn Mazzuoli auf, von denen drei mit Parmeggianino verwandt waren.

ward, die mannigfachste Abwechslung in der Arbeit, und verplitterte dadurch einigermaßen seine Kräfte; denn bald malte er, bald fertigte er nur Zeichnungen; ein anderesmal radirte und ätzte er, dann legte er sich wieder auf Musik, die ihm sehr viele Zeit kostete, und endlich soll er auch ein starker Verehrer der dazumal in Italien sehr verbreiteten Alchymie gewesen sein, wodurch er, wie jeder Andere, der an das Goldmachen glaubte, das Meiste von Dem einbüßte, was er durch seine künstlerischen Arbeiten gewann. Allein auch in anderer Beziehung, als in Betreff seiner Kunst, scheint er keine entschiedenen Grundsätze gehabt zu haben, wie sich nachstehend finden wird. Nur dann, wenn er eben recht begeistert war, konnte er über seine Arbeit alles Andere vergessen, wie dies z. B. bei der Belagerung und Erstürmung Rom's durch den Connetable von Bourbon (1527) der Fall war. Francesco hatte nämlich für den Papst Clemens VII., welcher ihm sehr wohl wollte, schon mehre Bilder gemalt, und arbeitete eben, als jene Belagerung begann, und Alles entflohen war, was entfliehen konnte, an einer Madonna, und zwar mit solchem Eifer, daß er weder auf das Getöse der Geschütze, noch auf das angstvolle Gewirre des Volkes achtete; ja als die Franzosen die Stadt schon erstürmt hatten, und mit der schonungslosen Plünderung das Schreckensgeschrei der Bedrängten zu ihm herauf erscholl, malte er noch fort, und zwar so lange, bis die französischen Soldaten die Thüre seines Zimmers einsprengten, welche gewiß nicht wenig erstaunt waren, mitten in dem gräulichen Getümmel einen Maler zu finden, der, taub für alle jene erschütternden Vorfälle, gelassen an der Staffelei saß. Heut zu Tage würden ihm französische Soldaten ein Compliment für seine künstlerische Seelenruhe gemacht haben, im sechzehnten Jahrhundert waren sie aber noch nicht so weit vorgeschritten; sie begnügten sich übrigens doch mit einigen seiner Zeichnungen und seinem — Geldbeutel, schonten ihn aber in jeder andern Beziehung. Wie es aber zu gehen pflegt, daß Mancher erst nach überstandener Gefahr vor der Gefahr selbst erschrickt, so war es auch bei Parmeggianino der Fall, denn er begab sich, nachdem die Siebenhügelstadt gefallen war, voll neuer Besorgniß nach Bologna, wo ihn ein neues Mißgeschick erwartete; denn einer seiner Bekannten, Antonio da Trento, stahl ihm alle seine Zeichnungen und floh damit aus Italien. Francesco war über diesen Diebstahl so ärgerlich, daß er von Bologna nach Parma ging, wo er bald mehre Aufträge und unter anderen auch die Bemalung des Gewölbes der Kirche St. Maria della Sloccata erhielt. Er begann die Ausführung dieses Auftrages mit Eifer, allein, gewohnt seinen Künstlerlaunen zu leben, wurde er der langwierigen Arbeit müde, malte nur den Moses, Adam und Eva, und einige symbolische Figuren der christlichen Tugenden und entfloh, obgleich er schon eine bedeutende Summe vorausgenommen hatte. Unglücklicher Weise wurde er auf der Flucht eingeholt und gefangen gesetzt. Da er aber versprach, Alles getreulich ausführen zu wollen, gab man ihm wieder die Freiheit; er sah sich indessen kaum wieder auf freiem Fuß, als er neuerdings flüchtete, und zwar nach Casal Maggiore, wo er (1540) in der Blüthe des Mannesalters, nämlich in seinem siebenunddreißigsten Jahre, im Elende starb!

So wie Anfangs Rafael, übte später der eben aufblühende Correggio großen Einfluß auf Parmeggianino, und dieser suchte besonders das Anmuthige und Süße des Allegri nachzuahmen. Francesco war, wie schon bemerkt, überhaupt etwas wandelbar, und strebte bald in dem, bald in Jenem das Geheimniß der Schönheit und der Grazie zu finden. So glaubte er auch einmal, daß das Ideal weiblicher Schönheit in einem langen Halse bestünde, und malte dann eine Madonna — jetzt im Palazzo Pitti zu Florenz —, bei welcher der Hals wirklich so verlängert ist,

daß das Bild allgemein unter dem Namen der „Madonna del collo lungo" bekannt wurde. Wenn nun andere Künstler durch ihre weitere Fortbildung mehre Epochen haben, so mußte das bei dem beweglichen Parmeggianino noch mehr der Fall sein. Man unterscheidet bei ihm auch ganz deutlich drei Reihen von Bildern: die erstere gehört zu den Werken der parmesanischen Schule, in der zweiten Reihe zeigen sich Rafael'sche Einflüsse, und in der dritten schreitet er vom Nachahmer des Correggio fast bis zum Manieristen herab. Nichts destoweniger besaß er ein großes Talent, das bei größerer Stätigkeit sich nicht nur dann und wann, sondern für immer höchst bedeutend entwickelt hätte. Allein bei ihm heißt es in der That: wie im Leben, so in der Kunst; denn so wie manche seiner Bilder sehr durchgebildet und mit allem Fleiße gemalt sind, so finden sich wieder andere, die zwar einerseits das Gepräge einer gewissen Genialität, andererseits aber auch alle Zeichen der Vernachlässigung an sich tragen. Parmeggianino's Bilder sind daher nicht immer gleich zu erkennen, und sehr verschieden im Werthe. Jene Handzeichnungen, welche Antonio von Trient entwendet hatte, waren lange verschollen, dann kamen sie aber durch glücklichen Zufall in die Hände des Grafen von Arundel, und später brachte sie Zanetti an sich, der sie (1743) in hundert Holzschnitten herausgab.

Parmeggianino gilt bei den Italienern als Erfinder der Aetzkunst; allein es ist zu bekannt, daß Albrecht Dürer schon im Jahre 1512, als Francesco noch ein Knabe von neun Jahren war, in Kupfer ätzte, weshalb hier jede weitere Widerlegung von selbst wegfällt. — Ebenso behaupten die italienischen Schriftsteller, daß er der Erfinder der Holzschnitte „in chiaroscuro", d. h. mit zwei oder drei Platten sei, indessen machen ihm auch diesen Ruhm Albrecht Dürer und Hugo da Carpi streitig. Von seinen eigenhändigen Radirungen kennt man 15 Blätter, unter denen sich die Grablegung Christi besonders auszeichnet. Weitere 28 Blätter sind zweifelhaft.

Zu Wien sind folgende Bilder von Parmeggianino's Hand.

Im k. k. Belvedere:

Der Bogenschnitzer (s. d. Folge).

Die Madonna mit dem Kinde unter einem Baum, daneben die h. Magdalena, ein Chorherr (der Stifter des Bildes), der h. Johannes der Täufer und zwei Engel.

Malatesta Baglioni, Portrait des florentinischen Feldherrn.

In der Gallerie Liechtenstein:

Maria mit dem Christuskinde auf dem Schooße, welches vom kleinen Johannes umarmt wird.

Der Bogenschnitzer.

Gemälde von Francesco Mazzuoli, genannt Parmeggianino.

(Im k. k. Belvedere.)

Der Bogenschnitzer ist ein so bekanntes und so allgemein beliebtes Bild, daß es wohl kaum einer Beschreibung bedürfte; indessen ist es so eigenthümlich in seiner Art, daß wir doch einige Worte über dasselbe sagen wollen. Amor wurde sowohl von griechischen, als von italienischen Meistern stets als ein Knabe von höchstens fünf bis acht Jahren dargestellt, und hatte da noch immer vollkommen kindliche Formen. Es war dieses zwar mit manchen Stellen der Mythe, und besonders mit der Fabel von der Psyche, in einigem Widerstreit, allein es blieb einmal angenommen, und sollte wahrscheinlich eine Verwechselung mit dem mehr als Jüngling vorgestellten Hymen vorbeugen. Parmeggianino wich aber in dem vorliegenden Bilde hiervon ab, und malte kein Kind, sondern einen Knaben, dessen schon schlanker werdende Formen bereits den Uebergang in das frischeste Jünglingsalter bezeichnen. Amor schnitzt mit einem goldverzierten Messer einen neuen Bogen, und sieht dabei etwas schelmisch aus dem Bilde heraus, als wolle er zu erkennen geben, wie man sich vor dieser neuen Waffe zu hüten habe. Sein linker Fuß und das untere Ende des Bogens stehen auf Büchern, als wollte der Künstler dadurch anzeigen, daß die Gelehrsamkeit nicht nur kein Mittel gegen die Liebe biete, sondern daß sie von dem mächtigsten aller Götter auch nicht im mindesten beachtet werde.

Zu den Füßen des Eros zeigt sich noch eine höchst anmuthige heitere Gruppe: Ein geflügelter Amorin, mit braungelocktem Haar, hat ein kleines blondes Mädchen erfaßt, und drückt es so heftig an sich, daß die Kleine zu weinen beginnt; auch scheint er, wie Vasari bemerkt, zu wollen, daß sie mit ihrer Rechten den Eros berühre, wovor sie sich aber fürchtet. (S. d. Note unten.) Parmeggianino gab hiermit ein Abbild männlicher und weiblicher Liebe, indem er besonders das Ungestüme der ersteren darstellte.

Das Bild stammt aus jener Epoche des Meisters, in welcher er, nachdem er erst nach Rafael studirt hatte, sich bereits zu der Lieblichkeit Correggio's hinüberwandte. Die Zeichnung ist sehr rein, die Umrisse sowohl, als die Modellirung sind vollkommen bestimmt und fast



Der Bogenschütze

Der Bogenschnitzer.

Gemälde von Francesco Mazzuoli, genannt Parmeggianino.

(Von [illegible].)

Der Bogenschnitzer ist ein so [illegible] und so allgemein beliebtes Bild, daß es wohl kaum einer Beschreibung bedürfte; [illegible] ist es so eigenthümlich in seiner Art, daß wir doch einige Worte [illegible] sagen wollen. Amor wurde sowohl von griechischen, als von italienischen Meistern [illegible] als ein Knabe von [illegible] bis acht Jahren dargestellt, und hatte da noch [illegible]. Es war dieses zwar mit manchen Stellen der Mythe, und [illegible] in einigem Widerstreit, allein es blieb einmal angenommen, [illegible] mit dem mehr als Jüngling vorgestellten Hymen [illegible] wich aber in dem vorliegenden Bilde hiervon ab, und malte [illegible] dessen schon schlanker werdende Formen bereits den Uebergang [illegible] bezeichnen. Amor schnitzt mit einem goldverzierten Messer [illegible] aus dem Bilde heraus, als wolle er zu erkennen [illegible] Waffe zu hüten habe. Sein linker Fuß und das untere [illegible] Büchern, als wollte der Künstler dadurch anzeigen, daß die [illegible] gegen die Liebe biete, sondern daß sie von dem mächtigsten aller Götter auch [illegible] werde.

Zu den Füßen des Eros zeigt sich noch eine höchst anmuthige heitere Gruppe: Ein geflügelter Amorin, mit [illegible] Haar, hat ein kleines blondes Mädchen erfaßt, und drückt es so [illegible] an sich, daß die Kleine zu weinen beginnt; auch scheint er, wie Vasari bemerkt, zu wollen, daß sie mit ihrer Rechten den Eros berühre, wovor sie sich aber fürchtet. (S. d. Note unten.) Parmeggianino gab hiermit ein Abbild männlicher und weiblicher Liebe, indem er besonders das Ungestüme der ersteren darstellte.

Das Bild stammt aus jener Epoche des Meisters, in welcher er, nachdem er erst nach [illegible] hatte, sich bereits zu der Lieblichkeit Correggio's hinüberwandte. Die Zeichnung [illegible] sowohl, als die Modellirung sind vollkommen bestimmt und fast



Parmeggianino pinx. k. k. Gallerie im Belvedere A. Hanisch sc.

Der Bogenschnitzer.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

stylisirt zu nennen, ja in den Köpfen der beiden Kinder ist wirklich noch etwas an Rafael Erinnerndes zu finden, während das Angesicht des Eros schon mehr an Correggio mahnt, von dem das Bild in der Färbung jedoch gänzlich abweicht, indem es jener Lasuren entbehrt, welche die Werke Allegri's vor Allen kenntlich machen. Parmeggianino malte dieses, schon in früher Zeit oft copirte Bild — nach den Aufzeichnungen des gleichzeitigen Vasari*) — für den Cavalier Boiardo, welcher ein sehr genauer Freund des Mazzuoli war, und der Kunstkenner Marietta besaß Parmeggianino's Handzeichnung des Entwurfes davon. Der Kupferstecher van der Steen, der dieses Bild stach, beging die Unvorsichtigkeit, die er sich auch bei anderen seiner Werke zu schulden kommen ließ, und schrieb unter seinen Stich „Correggio pinxit“, und von da an galt das Bild auf diese, gegen alle Gemäldekenntniß streitende, Angabe hin, bis in die neueste Zeit für ein Werk Allegri's.

---

*) Die betreffende Stelle aus Vasari ist für die historische Widerlegung, daß dieses Bild von Correggio sei, zu wichtig, als daß sie nicht hier angeführt werden sollte. Sie heißt:
»In questo medesimo tempo fece al cavalier Boiardo, gentiluomo parmigiano e suo molto famigliare amico »in un quadro un Cupido che fabbrica di sua mano un arco, a' piè del quale fece due putti, che sedendo »uno piglia l' altro per un braccio, e ridendo vuol che tocchi Cupido con un dito, e quegli che non vuol »toccarlo, piange, mostrando aver paura di non cuocersi a fuoco dell' amore. — Questo quadro (— heißt es »weiter) è oggi nello Studio del sig. Marc Antonio Cavalca, erede del cavalier Boiardo.«

J. B. van Hove.

Der Name Hove ist in der Kunstgeschichte der Niederlande schon lange bekannt und in gutem Klang. Schon die Malerbrüderschaft des heiligen Lucas — des Schutzpatrons aller Maler — welche sich in Antwerpen gebildet hatte, zählt in ihrem Verzeichnisse einen Jacob van Hove auf, der im Jahre 1589 in seiner größten Thätigkeit gewesen zu sein scheint. Ein zweiter Hove findet sich um das Jahr 1610 als Bildnißmaler zu Paris, der dort einen französisch klingenden Namen annahm, indem er sich anstatt „Paul de Hove" oder „Paul van den Hove" — Paul vom Hofe — „Paul de la Houe" schrieb. Er war auch zugleich Kupferstecher und zwar ein sehr geschickter, ja der „heilige Zacharias", welchen er nach Andrea del Sarto stach, gehört zu den selteneren und gesuchteren Blättern jener Zeit. Der dritte van Hove war 1620 zu Haarlem geboren, widmete sich gänzlich der Kupferstecherei und begab sich nach London, wo er sehr fleißig arbeitete, die Bildnisse König Jacob des Zweiten, König Wilhelm des Dritten und viele Porträte sehr vornehmer Personen des englischen Hofes stach, und nebenbei von den Londoner Buchhändlern auf eine bedeutende Weise beschäftigt wurde. Diese drei Künstler gehören in die ältere Reihe der Hove's. Drei andere fallen aber in die Neuzeit, und zwar finden wir hier zuerst den Bartolomäus Jan van Hove, welcher 1790 in 's Gravenhaag geboren wurde und sich vorzüglich der Architekturmalerei widmete, indem er nebstbei auch Ansichten von Städten darstellte, welche durch ihr frisches und wahres Colorit noch jetzt bedeutenden Beifall finden. Der Zweite der neueren Hove's gehört — allerdings eine Seltenheit in der bildenden Kunst — dem Kriegerstande an. Er war im Jahre 1826 Obrist-Lieutenant und gab ein sehr interessantes Werk unter dem Titel „Gallerie denkwürdiger Zeitgenossen" heraus, deren Bildnisse größtentheils von ihm selbst auf Stein gezeichnet wurden, wie er denn überhaupt sehr viele Verdienste in Bezug auf die Hebung und Vervollkommnung der Lithographie in seinem Vaterlande besitzt.

Der jüngste van Hove, der Sohn des vorgenannten Bartolomeus Johannes van Hove, wurde 1814 in 's Gravenhaag geboren und verlegte sich schon sehr frühzeitig auf die Malerei, indem er anfangs den Weg seines Vaters einschlug und Strandansichten malte. Bald aber zog ihn die Landschaftmalerei mehr an als die einfache Vedute, und endlich wanderte er auch hinüber in das Bereich des Figuralischen.

Daß die heutigen Künstler der Niederlande und Hollands eine sehr große Verehrung für ihre berühmten Vorgänger hegen, die vom 14. Jahrhundert an bis in das 16. die ganze Welt mit ihrem Ruf erfüllten, ist wohl nicht zu verwundern, und eben aus dieser Verehrung entspringen die häufigen neueren Darstellungen holländischer Maler aus dem Leben Rembrandt's, Ostade's, Brouwers und des lustigen Wirthes Jan van Steen, welche Bilder durch ihren anziehenden Inhalt und den meist geschmackvollen, weil auf Ton und satte Farbe haltenden, Vortrag auch der anständigsten Käufer gewiß sind. Hove's Bilder sind in Wien noch ziemlich selten. Das bekannteste derselben befindet sich in der Sammlung Sr. Excellenz des holländischen Gesandten Baron van Heekeren, und auf der hier nächstfolgenden Seite ist die Schilderung desselben.



J. V. van Hove pinx. — A. [illegible]

Rembrandt's Werkstatt

[illegible]

Daß die heutigen Künstler der Niederlande und Hollands eine sehr große Verehrung für ihre berühmten Vorgänger hegen, die vom 14. Jahrhundert an bis in das 18. die ganze Welt mit ihrem Ruf erfüllten, ist wohl nicht zu verwundern, und eben aus dieser Verehrung entspringen die häufigen neueren Darstellungen holländischer Maler aus dem Leben Rembrandt's, [illegible] [illegible] und des lustigen Meisters Jan van Steen, welche Bilder durch ihren anziehenden Inhalt und den meist [illegible], weil auf Ton und satte Farbe haltenden, Vortrag auch der [illegible] Käufer gewiß sind. Hove's Bilder sind in Wien noch ziemlich selten. Das bekannteste derselben befindet sich in der Sammlung Sr. Excellenz des holländischen Gesandten Baron van Heeckeren, und auf der hier nächstfolgenden Seite ist die Schilderung desselben.



I. V. van Hove pinx. | Gem: Gallerie Heekeren. | A. Simon sc.

Rembrandt's Werkstätte.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Rembrandt's Werkstätte.

Gemälde von J. V. van Hove.

(In der Sammlung Heekeren.)

Das Bild zeigt eigentlich den Vorplatz des Gemaches, in welchem der berühmte Meister arbeitet, und zwar einen Vorplatz in holländischer Manier. Eine Treppe führt zu demselben, über welche ein Knabe heraufkommt. Er trägt ein Tuch und einen Helm, welche vermuthlich als Vorbilder zu dienen haben. Rechts von der Thüre hängt ein Glockenzug herab, dessen Handgriff von einem Rehfuß gebildet wird. Unter demselben steht ganz lakonisch das bedeutsame Wort:

„REMBRANDT“

gekritzelt, welches alle weiteren Ankündigungen und Erläuterungen vollkommen erspart. Links von der Thüre steht ein Tisch mit dem Farbenstein und andere Malergeräthe, und von oben herab hängt eine große Blechlaterne, durch welche des Abends die keineswegs aus Marmorstufen gebaute Treppe erleuchtet wird.

Durch die geöffnete Pforte gewahrt man den Meister, der eben an einem seiner berühmtesten und größten Bilder, an der bekannten Scharwache arbeitet. Er hat seine Pelzmütze auf und ist mehre Schritte zurückgetreten, um die Wirkung dessen zu sehen, was er eben malte, rührt aber mit dem Pinsel auf der Palette umher, um, sobald er sich seinem Werke wieder nähert, gleich wieder einen tüchtigen Strich anbringen zu können.

Hove's Bild ist sehr hübsch gemalt, voll lebhafter, frischer, klarer Farben und von schönem Ton. Mit ganz besonderer Meisterschaft ist der Kopf des Knaben gemalt, der den Helm über die Treppe heraufträgt. Das Bild ist links in der unteren Ecke mit dem Monogramme des Meisters bezeichnet.

Francesco Mazzuoli.

Genannt: il Parmeggianino.

Zu Parma lebten beiläufig im letzten Drittheile des fünfzehnten Jahrhunderts drei Brüder, welche insgesammt Maler waren und den Namen Mazzuoli führten. Der eine hieß Michele, der zweite Piero Ilario und der dritte Filippo; und dieser Dritte war bei weitem der Schwächste, und hatte, theils weil er auf seine Bilder stets ein dreistengeliches Kraut malte, theils weil er die Pflanzen wirklich weit besser darstellte, als Figuren, den Beinamen „dall' erbette" erhalten, aber eben diesem Maler „vom Kräutlein" war es vorbehalten, einen Sohn zu bekommen, der als Künstler allen dreien Mazzuoli*) weit überlegen werden sollte. Dies war Francesco, der von seiner Geburtstadt Parma „il Parmeggianino", und wegen seiner Jugend und anmuthigen Gestalt den Beinamen „il Mazzolino" (das Blumensträußchen) bekam.

Francesco erblickte das Licht der Welt im Jahre 1503 (nach Anderen 1504), und war schon als Knabe so lebhaften und frischen Geistes, daß er Alles sehr leicht auffaßte, und, da er sowohl seinen Vater, als seine beiden Oheime stets an der Staffelei sah, auch sehr früh selbst zu malen begann; wie er denn schon in seinem vierzehnten Jahre eine Taufe Christi entwarf und ausführte. Mit seinem zwanzigsten Jahre war er bereits ein vollkommener Maler und begab sich nach Rom, um dort nach den Werken Rafael's zu studiren, dessen Ruhm damals noch in ungeschmälertem Glanze stand, während er späterhin durch das Treiben der Manieristen getrübt wurde, um erst in neuerer Zeit in vollster Pracht und Würde wieder aufzuleben. Die Studien, welche Francesco nach jenem hohen Meister machte, brachten bald so gute Früchte, daß man behauptete, Rafael's Geist sei auf Parmeggianino übergegangen; eine Ansicht, die wir jedoch nicht theilen können, da Mazzuoli, so wie Correggio u. A. schon zu jenen Malern gehören, welche den Uebergang von den reinen Stylisten zu den vorerwähnten Manieristen bilden. So angenehm Francesco's Jugend dahingeflossen sein mag, so trüb und wechselvoll war sein Mannesalter. Er liebte, wie so mancher Andere, dem eine lebhafte Auffassungsgabe zu Theil

---

*) Die Kunstgeschichte zählt noch zehn Mazzuoli auf, von denen drei mit Parmeggianino verwandt waren.

ward, die mannigfachste Abwechslung in der Arbeit, und verſplitterte dadurch einigermaßen ſeine Kräfte; denn bald malte er, bald fertigte er nur Zeichnungen; ein anderesmal radirte und ätzte er, dann legte er ſich wieder auf Muſik, die ihm ſehr viele Zeit koſtete, und endlich ſoll er auch ein ſtarker Verehrer der dazumal in Italien ſehr verbreiteten Alchymie geweſen ſein, wodurch er, wie jeder Andere, der an das Goldmachen glaubte, das Meiſte von Dem einbüßte, was er durch ſeine künſtleriſchen Arbeiten gewann. Allein auch in anderer Beziehung, als in Betreff ſeiner Kunſt, ſcheint er keine entſchiedenen Grundſätze gehabt zu haben, wie ſich nachſtehend finden wird. Nur dann, wenn er eben recht begeiſtert war, konnte er über ſeine Arbeit alles Andere vergeſſen, wie dies z. B. bei der Belagerung und Erſtürmung Rom's durch den Connetable von Bourbon (1527) der Fall war. Francesco hatte nämlich für den Papſt Clemens VII., welcher ihm ſehr wohl wollte, ſchon mehre Bilder gemalt, und arbeitete eben, als jene Belagerung begann, und Alles entflohen war, was entfliehen konnte, an einer Madonna, und zwar mit ſolchem Eifer, daß er weder auf das Getöſe der Geſchütze, noch auf das angſtvolle Gewirre des Volkes achtete; ja als die Franzoſen die Stadt ſchon erſtürmt hatten, und mit der ſchonungsloſen Plünderung das Schreckensgeſchrei der Bedrängten zu ihm herauf erſcholl, malte er noch fort, und zwar ſo lange, bis die franzöſiſchen Soldaten die Thüre ſeines Zimmers einſprengten, welche gewiß nicht wenig erſtaunt waren, mitten in dem gräulichen Getümmel einen Maler zu finden, der, taub für alle jene erſchütternden Vorfälle, gelaſſen an der Staffelei ſaß. Heut zu Tage würden ihm franzöſiſche Soldaten ein Compliment für ſeine künſtleriſche Seelenruhe gemacht haben, im ſechzehnten Jahrhundert waren ſie aber noch nicht ſo weit vorgeſchritten; ſie begnügten ſich übrigens doch mit einigen ſeiner Zeichnungen und ſeinem — Geldbeutel, ſchonten ihn aber in jeder andern Beziehung. Wie es aber zu gehen pflegt, daß Mancher erſt nach überſtandener Gefahr vor der Gefahr ſelbſt erſchrickt, ſo war es auch bei Parmeggianino der Fall, denn er begab ſich, nachdem die Siebenhügelſtadt gefallen war, voll neuer Beſorgniß nach Bologna, wo ihn ein neues Mißgeſchick erwartete; denn einer ſeiner Bekannten, Antonio da Trento, ſtahl ihm alle ſeine Zeichnungen und floh damit aus Italien. Francesco war über dieſen Diebſtahl ſo ärgerlich, daß er von Bologna nach Parma ging, wo er bald mehre Aufträge und unter anderen auch die Bemalung des Gewölbes der Kirche St. Maria della Sloccata erhielt. Er begann die Ausführung dieſes Auftrages mit Eifer, allein, gewohnt ſeinen Künſtlerlaunen zu leben, wurde er der langwierigen Arbeit müde, malte nur den Moſes, Adam und Eva, und einige ſymboliſche Figuren der chriſtlichen Tugenden und entfloh, obgleich er ſchon eine bedeutende Summe vorausgenommen hatte. Unglücklicher Weiſe wurde er auf der Flucht eingeholt und gefangen geſetzt. Da er aber verſprach, Alles getreulich ausführen zu wollen, gab man ihm wieder die Freiheit; er ſah ſich indeſſen kaum wieder auf freiem Fuß, als er neuerdings flüchtete, und zwar nach Caſal Maggiore, wo er (1540) in der Blüthe des Mannesalters, nämlich in ſeinem ſiebenunddreißigſten Jahre, im Elende ſtarb!

So wie Anfangs Rafael, übte ſpäter der eben aufblühende Correggio großen Einfluß auf Parmeggianino, und dieſer ſuchte beſonders das Anmuthige und Süße des Allegri nachzuahmen. Francesco war, wie ſchon bemerkt, überhaupt etwas wandelbar, und ſtrebte bald in dem, bald in Jenem das Geheimniß der Schönheit und der Grazie zu finden. So glaubte er auch einmal, daß das Ideal weiblicher Schönheit in einem langen Halſe beſtünde, und malte dann eine Madonna — jetzt im Palazzo Pitti zu Florenz —, bei welcher der Hals wirklich ſo verlängert iſt,

daß das Bild allgemein unter dem Namen der „Madonna del collo lungo" bekannt wurde. Wenn nun andere Künstler durch ihre weitere Fortbildung mehre Epochen haben, so mußte das bei dem beweglichen Parmeggianino noch mehr der Fall sein. Man unterscheidet bei ihm auch ganz deutlich drei Reihen von Bildern: die erstere gehört zu den Werken der parmesanischen Schule, in der zweiten Reihe zeigen sich Rafael'sche Einflüsse, und in der dritten schreitet er vom Nachahmer des Correggio fast bis zum Manieristen herab. Nichts destoweniger besaß er ein großes Talent, das bei größerer Stätigkeit sich nicht nur dann und wann, sondern für immer höchst bedeutend entwickelt hätte. Allein bei ihm heißt es in der That: wie im Leben, so in der Kunst; denn so wie manche seiner Bilder sehr durchgebildet und mit allem Fleiße gemalt sind, so finden sich wieder andere, die zwar einerseits das Gepräge einer gewissen Genialität, andererseits aber auch alle Zeichen der Vernachlässigung an sich tragen. Parmeggianino's Bilder sind daher nicht immer gleich zu erkennen, und sehr verschieden im Werthe. Jene Handzeichnungen, welche Antonio von Trient entwendet hatte, waren lange verschollen, dann kamen sie aber durch glücklichen Zufall in die Hände des Grafen von Arundel, und später brachte sie Zanetti an sich, der sie (1743) in hundert Holzschnitten herausgab.

Parmeggianino gilt bei den Italienern als Erfinder der Aetzkunst; allein es ist zu bekannt, daß Albrecht Dürer schon im Jahre 1512, als Francesco noch ein Knabe von neun Jahren war, in Kupfer ätzte, weshalb hier jede weitere Widerlegung von selbst wegfällt. — Ebenso behaupten die italienischen Schriftsteller, daß er der Erfinder der Holzschnitte „in chiaroscuro", d. h. mit zwei oder drei Platten sei, indessen machen ihm auch diesen Ruhm Albrecht Dürer und Hugo da Carpi streitig. Von seinen eigenhändigen Radirungen kennt man 15 Blätter, unter denen sich die Grablegung Christi besonders auszeichnet. Weitere 28 Blätter sind zweifelhaft.

Zu Wien sind folgende Bilder von Parmeggianino's Hand.

Im k. k. Belvedere:

Der Bogenschnitzer (s. d. Folge).

Die Madonna mit dem Kinde unter einem Baum, daneben die h. Magdalena, ein Chorherr (der Stifter des Bildes), der h. Johannes der Täufer und zwei Engel.

Malatesta Baglioni, Portrait des florentinischen Feldherrn.

In der Gallerie Liechtenstein:

Maria mit dem Christuskinde auf dem Schooße, welches vom kleinen Johannes umarmt wird.

Der Bogenschnitzer.

Gemälde von Francesco Mazzuoli, genannt Parmeggianino.

(Im k. k. Belvedere.)

Der Bogenschnitzer ist ein so bekanntes und so allgemein beliebtes Bild, daß es wohl kaum einer Beschreibung bedürfte; indessen ist es so eigenthümlich in seiner Art, daß wir doch einige Worte über dasselbe sagen wollen. Amor wurde sowohl von griechischen, als von italienischen Meistern stets als ein Knabe von höchstens fünf bis acht Jahren dargestellt, und hatte da noch immer vollkommen kindliche Formen. Es war dieses zwar mit manchen Stellen der Mythe, und besonders mit der Fabel von der Psyche, in einigem Widerstreit, allein es blieb einmal angenommen, und sollte wahrscheinlich eine Verwechselung mit dem mehr als Jüngling vorgestellten Hymen vorbeugen. Parmeggianino wich aber in dem vorliegenden Bilde hiervon ab, und malte kein Kind, sondern einen Knaben, dessen schon schlanker werdende Formen bereits den Uebergang in das frischeste Jünglingsalter bezeichnen. Amor schnitzt mit einem goldverzierten Messer einen neuen Bogen, und sieht dabei etwas schelmisch aus dem Bilde heraus, als wolle er zu erkennen geben, wie man sich vor dieser neuen Waffe zu hüten habe. Sein linker Fuß und das untere Ende des Bogens stehen auf Büchern, als wollte der Künstler dadurch anzeigen, daß die Gelehrsamkeit nicht nur kein Mittel gegen die Liebe biete, sondern daß sie von dem mächtigsten aller Götter auch nicht im mindesten beachtet werde.

Zu den Füßen des Eros zeigt sich noch eine höchst anmuthige heitere Gruppe: Ein geflügelter Amorin, mit braungelocktem Haar, hat ein kleines blondes Mädchen erfaßt, und drückt es so heftig an sich, daß die Kleine zu weinen beginnt; auch scheint er, wie Vasari bemerkt, zu wollen, daß sie mit ihrer Rechten den Eros berühre, wovor sie sich aber fürchtet. (S. d. Note unten.) Parmeggianino gab hiermit ein Abbild männlicher und weiblicher Liebe, indem er besonders das Ungestüme der ersteren darstellte.

Das Bild stammt aus jener Epoche des Meisters, in welcher er, nachdem er erst nach Rafael studirt hatte, sich bereits zu der Lieblichkeit Correggio's hinüberwandte. Die Zeichnung ist sehr rein, die Umrisse sowohl, als die Modellirung sind vollkommen bestimmt und fast



Der Bogenschnitzer.

[illegible] Mazzuoli, genannt Parmeggianino.

[illegible]

[illegible] Bild, daß es wohl kaum [illegible], daß wir doch einige [illegible], als von italienischen [illegible] Jahren dargestellt, und hatte da noch [illegible] mit manchen Stellen der Mythe, und [illegible] Widerstreit, allein es blieb einmal angenommen, [illegible] mit dem mehr als Jüngling vorgestellten Hymen [illegible] in dem vorliegenden Bilde hiervon ab, und malte [illegible] schlanker werdende Formen bereits den Uebergang [illegible]. Amor schnitzt mit einem goldverzierten Messer [illegible] aus dem Bilde heraus, als wolle er zu [illegible] Waffe zu hüten habe. Sein linker Fuß und das untere [illegible], als wollte der Künstler dadurch anzeigen, daß die [illegible] nicht nur kein Mittel [illegible] Liebe biete, sondern daß sie von dem mächtigsten aller Götter auch nicht im mindesten beachtet werde.

Zu den Füßen des Eros zeigt sich noch eine höchst anmuthige heitere Gruppe: Ein geflügelter Amorin, mit braungelocktem Haar, das ein kleines blondes Mädchen erfaßt, und drückt es so heftig an sich, daß die Kleine zu weinen beginnt; auch scheint er, wie Vasari bemerkt, zu wollen, daß sie mit ihrer Rechten den Eros berühre, wovor sie sich aber fürchtet. (S. d. Note unten.) Parmeggianino gab hiermit ein Abbild männlicher und weiblicher Liebe, indem er besonders das Ungestüme der ersteren darstellte.

Das Bild stammt aus jener Epoche des Meisters, in welcher er, nachdem er erst nach [illegible] studirt hatte, sich bereits zu der Lieblichkeit Correggio's hinüberwandte. Die Zeichnung ist [illegible] rein, die Umrisse sowohl, als die Modellirung sind vollkommen bestimmt und fast



Parmeggianino pinx. k. k. Gallerie im Belvedere A. Hanisch sc.

Der Bogenschnitzer.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

stylisirt zu nennen, ja in den Köpfen der beiden Kinder ist wirklich noch etwas an Rafael Erinnerndes zu finden, während das Angesicht des Eros schon mehr an Correggio mahnt, von dem das Bild in der Färbung jedoch gänzlich abweicht, indem es jener Lasuren entbehrt, welche die Werke Allegri's vor Allen kenntlich machen. Parmeggianino malte dieses, schon in früher Zeit oft copirte Bild — nach den Aufzeichnungen des gleichzeitigen Vasari*) — für den Cavalier Boiardo, welcher ein sehr genauer Freund des Mazzuoli war, und der Kunstkenner Marietta besaß Parmeggianino's Handzeichnung des Entwurfes davon. Der Kupferstecher van der Steen, der dieses Bild stach, beging die Unvorsichtigkeit, die er sich auch bei anderen seiner Werke zu schulden kommen ließ, und schrieb unter seinen Stich „Correggio pinxit", und von da an galt das Bild auf diese, gegen alle Gemäldekenntniß streitende, Angabe hin, bis in die neueste Zeit für ein Werk Allegri's.

---

*) Die betreffende Stelle aus Vasari ist für die historische Widerlegung, daß dieses Bild von Correggio sei, zu wichtig, als daß sie nicht hier angeführt werden sollte. Sie heißt:
»In questo medesimo tempo fece al cavalier Boiardo, gentiluomo parmigiano e suo molto famigliare amico »in un quadro un Cupido che fabbrica di sua mano un arco, a' piè del quale fece due putti, che sedendo »uno piglia l' altro per un braccio, e ridendo vuol che tocchi Cupido con un dito, e quegli che non vuol »toccarlo, piange, mostrando aver paura di non cuocersi a fuoco dell'amore. — Questo quadro (— heißt es »weiter) è oggi nello Studio del sig. Marc Antonio Cavalca, erede del cavalier Boiardo.«

selbst zu nennen, ja in den Zügen der beiden Kinder [illegible] noch etwas von Raffael [illegible] zu finden, während das Ungestüm des Ganzen mehr an Correggio mahnt, von dem das Bild in der Färbung jedoch gänzlich abweicht, indem es jener Schönen entbehrt, welche die Werke Allegri's vor Allen kenntlich machen. Parmeggianino malte dieses, schon in früher Zeit [illegible] Bild — nach den Aufzeichnungen des gleichzeitigen Vasari*) — für den Cavalier Baiardo, welcher ein sehr genauer Freund des Parmeggianino war, und der Kunstfreund Malvasia zeigt Parmeggianino's Handzeichnung des Gemäldes [illegible]. Der [illegible] [illegible] von der Sirene, der dieses Bild nach, trägt die Unverschämtheit, die er sich auch bei andern seiner Werke zu schulden kommen ließ, und schrieb unter seinen Stich „Correggio pinxit", [illegible] das ganze Bild [illegible] gegen alle [illegible] [illegible] für ein Werk Allegri's.

*) Die betreffende Stelle aus Vasari ist für die [illegible] Bestimmung des Bildes von Correggio [illegible], so wichtig, als daß sie nicht hier angeführt werden sollte. Sie heißt:

»In questo medesimo tempo fece al cavalier Baiardo, gentiluomo parmigiano e suo molto famigliare amico, un Cupido che fabbrica di sua mano un arco; a' piè del quale fece due putti, che sedendo uno piglia l'altro per un braccio, e ridendo vuol che tocchi Cupido con un dito, e quegli che non vuol toccarlo, piange, mostrando aver paura di non cuocersi al fuoco dell'amore. — Questo quadro [illegible] è oggi nello studio del sig. Marc'Antonio Cavalca, erede del cavalier Baiardo.«

J. B. van Hove.

Der Name Hove ist in der Kunstgeschichte der Niederlande schon lange bekannt und in gutem Klang. Schon die Malerbrüderschaft des heiligen Lucas — des Schutzpatrons aller Maler — welche sich in Antwerpen gebildet hatte, zählt in ihrem Verzeichnisse einen Jacob van Hove auf, der im Jahre 1589 in seiner größten Thätigkeit gewesen zu sein scheint. Ein zweiter Hove findet sich um das Jahr 1610 als Bildnißmaler zu Paris, der dort einen französisch klingenden Namen annahm, indem er sich anstatt „Paul de Hove" oder „Paul van den Hove" — Paul vom Hofe — „Paul de la Houe" schrieb. Er war auch zugleich Kupferstecher und zwar ein sehr geschickter, ja der „heilige Zacharias", welchen er nach Andrea del Sarto stach, gehört zu den selteneren und gesuchteren Blättern jener Zeit. Der dritte van Hove war 1620 zu Haarlem geboren, widmete sich gänzlich der Kupferstecherei und begab sich nach London, wo er sehr fleißig arbeitete, die Bildnisse König Jacob des Zweiten, König Wilhelm des Dritten und viele Porträte sehr vornehmer Personen des englischen Hofes stach, und nebenbei von den Londoner Buchhändlern auf eine bedeutende Weise beschäftigt wurde. Diese drei Künstler gehören in die ältere Reihe der Hove's. Drei andere fallen aber in die Neuzeit, und zwar finden wir hier zuerst den Bartolomäus Jan van Hove, welcher 1790 in 's Gravenhaag geboren wurde und sich vorzüglich der Architekturmalerei widmete, indem er nebstbei auch Ansichten von Städten darstellte, welche durch ihr frisches und wahres Colorit noch jetzt bedeutenden Beifall finden. Der Zweite der neueren Hove's gehört — allerdings eine Seltenheit in der bildenden Kunst — dem Kriegerstande an. Er war im Jahre 1826 Obrist-Lieutenant und gab ein sehr interessantes Werk unter dem Titel „Gallerie denkwürdiger Zeitgenossen" heraus, deren Bildnisse größtentheils von ihm selbst auf Stein gezeichnet wurden, wie er denn überhaupt sehr viele Verdienste in Bezug auf die Hebung und Vervollkommnung der Lithographie in seinem Vaterlande besitzt.

Der jüngste van Hove, der Sohn des vorgenannten Bartolomeus Johannes van Hove, wurde 1814 in 's Gravenhaag geboren und verlegte sich schon sehr frühzeitig auf die Malerei, indem er anfangs den Weg seines Vaters einschlug und Strandansichten malte. Bald aber zog ihn die Landschaftmalerei mehr an als die einfache Vedute, und endlich wanderte er auch hinüber in das Bereich des Figuralischen.

Daß die heutigen Künstler der Niederlande und Hollands eine sehr große Verehrung für ihre berühmten Vorgänger hegen, die vom 14. Jahrhundert an bis in das 16. die ganze Welt mit ihrem Ruf erfüllten, ist wohl nicht zu verwundern, und eben aus dieser Verehrung entspringen die häufigen neueren Darstellungen holländischer Maler aus dem Leben Rembrandt's, Ostade's, Brouwers und des lustigen Wirthes Jan van Steen, welche Bilder durch ihren anziehenden Inhalt und den meist geschmackvollen, weil auf Ton und satte Farbe haltenden, Vortrag auch der anständigsten Käufer gewiß sind. Hove's Bilder sind in Wien noch ziemlich selten. Das bekannteste derselben befindet sich in der Sammlung Sr. Excellenz des holländischen Gesandten Baron van Heeckeren, und auf der hier nächstfolgenden Seite ist die Schilderung desselben.



J. V. van Hove pinx.

Rembrandt

Daß die heutigen Künstler der Niederlande und Hollands eine sehr große Verehrung für ihre berühmten Vorgänger hegen, die vom 14. Jahrhundert an bis in das 18. die ganze Welt mit ihrem Ruf erfüllten, ist wohl nicht zu verwundern, und eben aus dieser Verehrung entspringen die häufigen neueren Darstellungen holländischer Maler aus dem Leben Rembrandt's, Ostade's, Brouwer's und des lustigen Wirthes Jan van Steen, welche Bilder durch ihren anziehenden Inhalt und den meist geschmackvollen, weil auf Ton und satte Farbe haltenden, Vortrag auch der ausländischen Käufer gewiß sind. Hove's Bilder sind in Wien noch ziemlich selten. Das bekannteste derselben befindet sich in der Sammlung Sr. Excellenz des holländischen Gesandten Herrn van Heckeren, und auf der hier nächstfolgenden Seite ist die Schilderung desselben.



I.V. van Hove pinx. Gem: Gallerie Heekeren. A. Simon sc.

Rembrandt's Werkstätte.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Rembrandt's Werkstätte.

Gemälde von J. V. van Hove.

(In der Sammlung Heekeren.)

Das Bild zeigt eigentlich den Vorplatz des Gemaches, in welchem der berühmte Meister arbeitet, und zwar einen Vorplatz in holländischer Manier. Eine Treppe führt zu demselben, über welche ein Knabe heraufkommt. Er trägt ein Tuch und einen Helm, welche vermuthlich als Vorbilder zu dienen haben. Rechts von der Thüre hängt ein Glockenzug herab, dessen Handgriff von einem Rehfuß gebildet wird. Unter demselben steht ganz lakonisch das bedeutsame Wort:

„REMBRANDT“

gekritzelt, welches alle weiteren Ankündigungen und Erläuterungen vollkommen erspart. Links von der Thüre steht ein Tisch mit dem Farbenstein und andere Malergeräthe, und von oben herab hängt eine große Blechlaterne, durch welche des Abends die keineswegs aus Marmorstufen gebaute Treppe erleuchtet wird.

Durch die geöffnete Pforte gewahrt man den Meister, der eben an einem seiner berühmtesten und größten Bilder, an der bekannten Scharwache arbeitet. Er hat seine Pelzmütze auf und ist mehre Schritte zurückgetreten, um die Wirkung dessen zu sehen, was er eben malte, rührt aber mit dem Pinsel auf der Palette umher, um, sobald er sich seinem Werke wieder nähert, gleich wieder einen tüchtigen Strich anbringen zu können.

Hove's Bild ist sehr hübsch gemalt, voll lebhafter, frischer, klarer Farben und von schönem Ton. Mit ganz besonderer Meisterschaft ist der Kopf des Knaben gemalt, der den Helm über die Treppe heraufträgt. Das Bild ist links in der unteren Ecke mit dem Monogramme des Meisters bezeichnet.

Carl Schindler.

Mit dem Leben manches Menschen, besonders mit dem Leben manches Künstlers, ergeht es, wie mit manchem Tage, dessen Sonne in friedlichster Schöne über den östlichen Horizont heraufsteigt, während sich im Westen bereits Wolken zu lagern beginnen, die noch vor dem Mittag den Sieg über das Blau des Himmels erringen und das wohlthätige Licht des herrlichen Tagesgestirnes verschleiern. Auch das Leben Carl Schindlers gleicht einem solchen zu früh verbleichenden Tage. Carls Vater, Johann Schindler, war selbst Maler und versah die Stelle eines Zeichnenlehrers an der Normalschule zu St. Anna in Wien. Der Knabe zeigte Lust und Anlage für die Kunst. Er wurde deshalb in die Elementarschule der kaiserlichen Akademie der Künste gebracht, wo der als Lehrer höchst ehrenwerthe Professor Carl Gsellhofer große Sorgfalt auf ihn verwendete. Carl entwickelte bald ein ungewöhnliches und eigenthümliches Talent, welches noch mehr dadurch an das Licht gezogen wurde, daß auch Herbsthoffer zu gleicher Zeit mit ihm diese Schule besuchte, der, zum Erstaunen der übrigen Schüler, mit einemmale Pferde zeichnen konnte, und Reiter und Kämpfe, ohne daß man wußte, wo er es gelernt habe, und wie er sie so schnell auf das Papier hinzuwerfen verstand. Carl ahmte ihm anfangs nach, hatte ihn in Kürze erreicht und endlich sogar übertroffen, denn er besaß eine noch lebhaftere Phantasie und eine raschere Auffassungsgabe. — In dieser Zeit wurde Peter Fendi mehr und mehr im Publicum beliebt und Schindler, der an dessen leichtem, dem Aquarell ähnlichen Vortrage Gefallen fand, wählte ihn zu seinem Meister. Er wich aber in soferne von ihm ab, als er weniger Gegenstände aus dem Leben der Bauern, als Bilder aus dem Leben der Soldaten für seine Gemälde wählte. Diese fanden großen Anklang, denn keiner der Wiener Maler hatte sich bisher damit befaßt. Schindler verstand es ganz besonders, eben so sehr alle Einzelheiten der militärischen Tracht aufzufassen und mit eigenthümlicher Nettigkeit wieder zu geben, als auch Scenen aufzufinden, die Jedermann ansprechen mußten, und bei welchen er seine Geschicklichkeit im Charakterisiren der verschiedenen Personen zu entwickeln vermochte. So z. B. sein Deserteur, der in das Bergwirthshaus flüchtete und durch einen Steckbrief erkannt wird, — seine Rekrutirung u. s. w. Schindler hätte ohne Zweifel eine hohe Stufe in diesem Fache erreicht, wenn nicht jene düsteren Wolken gekommen wären, von denen wir zu Anfang sprachen. Seine schwächliche Gesundheit, durch sein angestrengtes Arbeiten noch mehr herabgedrückt, ging in

ein Brustleiden über, und man rieth ihm in die Wasserheilanstalt nach Laab zu gehen, wo er aber, anstatt zu genesen, am 22. August 1842 in seinem einundzwanzigsten Jahre starb! — Merkwürdiger Weise verschied sechs Tage nach ihm auch sein Meister Peter Fendi, dessen Lieblingsschüler er war. Auch der Vater Schindlers hatte, wie Carl, welcher der höchsten Blüthe seiner Kunst entgegenging, das Schicksal, gerade zu jener Zeit die Erde zu verlassen, in welcher er sein liebstes Ziel erreicht hatte, denn er war (1836) eben zum Hofkammermaler ernannt worden, als ihn die Cholera dahinraffte.

Obwohl Schindler zu früh starb, um viele größere Gemälde ausführen zu können, so war er doch durch seine mannigfaltigen Aquarelle und Zeichnungen, von denen eine nicht unbedeutende Zahl lithographirt wurde, in Wien allgemein bekannt.

In den bekanntern Gemäldesammlungen Wien's trifft man folgende Bilder von seiner Hand.

In der Sammlung Fellner:
Die Assentirung.
Der Abschied des Verurtheilten (s. d. Folge).

In der Sammlung Heintl:
Ein Reitervorposten.

Im Uebrigen finden sich verschiedene seiner Gemälde bei einzelnen Kunstfreunden zerstreut.



Der Abschied der Statthalter

ein Brustleiden [illegible] Wasserheilanstalt nach [illegible] zu gehen, wo er aber, [illegible] in seinem einundzwanzigsten Jahre starb! — Merkwürdig [illegible] Meister Peter Fendi, dessen Lieblingsschüler [illegible] wie Carl, welcher der höchsten Würde seiner Kunst [illegible] die Erde zu verlassen, in welcher er sein liebstes [illegible] zum Hofkammermaler ernannt worden, als ihn die [illegible]

[illegible] größere Gemälde ausführen zu können, so [illegible] und Zeichnungen, von denen eine nicht unbe- [illegible] bekannt.

[illegible] Wien's trifft man folgende Bilder von seiner Hand.

[illegible]

[illegible]

[illegible] des Verurtheilten (i. d. Folge).

[illegible]

[illegible]

[illegible] finden sich verschiedene seiner Gemälde bei einzelnen Kunstfreunden zerstreut.



Carl Schindler pinx. Gem: Gallerie Feßner C. F. Merckel sc.

Der Abschied des Verurtheilten.

Der Abschied des Verurtheilten.

Gemälde von Carl Schindler.

(In der Sammlung Fellner.)

— — Ein sehr düsteres und doch wieder anziehendes Bild. — Ein Soldat, ein Gemeiner, ist hier der Held der Handlung. Der ländlichen Stube zufolge läßt sich schließen, daß man sich ziemlich weit von einer städtischen Kaserne oder von einem anderen militärischen Bau befinde. Der zum letzten Gange Verurtheilte scheint daher seinem Unglücke auf irgend einem Marsch entgegen geeilt zu sein, worauf auch sein von der Sonne tiefgebräuntes Gesicht hindeutet. Vielleicht hat ihn ein rascher Trunk, vielleicht Liebe und Eifersucht zu einer That hingerissen, deren Folgen er nicht überlegte, die bei den strengen Gesetzen des Krieges nur durch eine rasche, unfreiwillige Wanderung in ein anderes und besseres Leben gesühnt werden kann! —

Er steht in der Mitte des Bildes und drückt seine Linke in dem vollsten Schmerze des Abschiedes „für ewig!", an das glühende Haupt. Seine Augen sind verglast, seine Miene spricht von der tiefsten, bittersten Reue. Der alte Vater hält seine Rechte, während sich die Mutter in unaussprechlicher Wehmuth an die Brust des unseligen Sohnes wirft, den sie nicht wieder umarmen wird! — Ganz erschüttert und gebrochen ist aber sie, die vielleicht die unwillkürliche Ursache des jetzigen Leidens ist — die Geliebte, die wie Vergebung flehend zu den Füßen dessen liegt, der nun, — ein sehr sinniger Zug von Seite des Künstlers — in den Armen seiner theuren Eltern ihrer zu vergessen scheint. — Eben so sinnig, ja sogar tief rührend ist der Gedanke, daß die alte Mutter, wie der am Boden liegende Korb anzeigt, frische Wäsche mitbrachte, damit der arme, arme Sohn noch auf seinem letzten Wege die Wohlthat mütterlicher Sorgfalt empfinde und wenn auch nicht geschmückt, so doch in reinlicher Hülle dem Tod in die Arme sinke.

Jene vier sind die handelnden Personen.

Drei andere sind die betrachtenden.

Mitleidvoll sieht die Schildwache auf den bedauerungswürdigen Kameraden, der bisher vielleicht der trefflichste Soldat, vielleicht ein Muster für tausend andere war. Auch der Profoß, der sich im Bewußtsein seiner Würde in den Sessel warf und seinen Hut auf die Erde legte, ist offenbar mehr gerührt als er sein soll oder will, denn er dreht sich in einer eigenthümlichen Verlegenheit

den Schnurrbart. Am gelassensten ist der greise Kapuziner, der am Fenster sitzt und vielleicht dadurch kühler wurde, daß er schon mehrmals in der Lage war solchen, die „bei voller Gesundheit" sterben, den letzten Trost zu spenden. Durch das Fenster aber blickt das Gold des Abends herein, das letzte Abendgold, das dem Verurtheilten noch leuchten soll. Die Uhr zeigt fünf. — Noch zwölf Stunden, noch eine Nacht, und von denen, die auf dem Bilde dargestellt sind, ist nur derjenige von allem Schmerz und allem Leid erlöst, der jetzt den beklagenswerthen Mittelpunct des Gemäldes bildet! —

Schindler hat tief gedacht, tief gefühlt; deshalb machte das Bild, als es auf die Kunstausstellung kam auch großen Eindruck, obwohl manche der damaligen Recensenten gegen die Darstellung eines solchen Gegenstandes eiferten. Sie erachteten wohl einen prahlerischen Scävola, der sich, um sich als Römer zu zeigen, seine Faust verbrannte, der Darstellung durch die Kunst würdig; aber es kam ihnen nicht in den Sinn, daß auch das Rührende, und fände es sich selbst in den untersten Schichten des Volkes, einen wahren ästhetischen Werth habe.

Das Bild ist übrigens mit großer Leichtigkeit und Sicherheit gemalt und gehört ohne Zweifel zu den besten Leistungen des jungen Künstlers, der in seinem Fache in Wien bisher durch keinen anderen ersetzt wurde.

Francesco Hayez.

Zu der Zeit, als David zu Paris mit seinen großen Bildern aus der Geschichte der Römer und Griechen auftrat, als er seine „Horatier", seinen „Leonidas" und derlei antik-heroische Gegenstände malte, wurden die Künstler fast aller Länder von dieser mächtigen Strömung fortgerissen. Die Geschichte des eigenen Vaterlandes, die Thaten und Charaktere des Mittelalters waren vergessen, die lebende Natur wurde nicht berücksichtigt; man zeichnete nur nach antiken Statuen und malte nach — Gips. So zu Paris und zu Wien, so zu Venedig, Mailand und Rom, denn selbst die Italiener, sonst so stolz auf die Koryphäen ihrer heimischen Kunst, unterlagen der Mode, die sich von dem tonangebenden Paris aus Bahn brach und herrschte. Appiani, Cammuccini, Bossi, u. v. A. waren für Rafael und da Vinci blind geworden und kannten nur Chlamys, Toga und Tunika. Aber zwei italienische Maler leisteten doch Widerstand, und der eine davon war Minardi zu Rom, der sich der mittelalterlich-kirchlichen Richtung zuwandte, und der Andere Francesco Hayez zu Mailand, der sich auf das reiche Gebiet der neueren Geschichte warf und hierdurch den Ruhm erreichte, der erste Historienmaler des heutigen Italiens zu sein.

Hayez wird gewöhnlich zu den Malern der jetzigen Mailänder Schule gezählt, er gehört aber, besonders wegen der Färbung seiner Bilder und der Führung seines Pinsels, zur venetianischen Schule, wie er denn auch zu Venedig (1791) geboren wurde und seine ersten Studien in der Lagunenstadt machte. Später begab er sich nach Rom, wo Canova großen Einfluß auf ihn ausübte, und errang hier an der Academia di San Luca, durch sein Gemälde „der siegende Athlet", den ersten Preis. Als er dann nach Mailand kam, malte er den Tod des Laokoon (jetzt in der Brera) und gewann auch hier den Sieg über seine Mitbewerber um den Preis. Aber von nun an begann er sich von der David'schen Richtung abzuwenden, er studirte die Geschichte des Mittelalters und vorzüglich jene Italiens, und erregte mit seinem Bilde aus der neueren Geschichte, welches den Grafen Carmagnola vorstellte, wie ihm sein Todesurtheil eröffnet wird, so unerwartet großen Beifall, daß man ihn gleich darauf zum Professor der Mailänder Akademie ernannte.

Später malte er, eben solches Aufsehen erregend, die sicilianische Vesper, dann (1820) den Pietro Rossi, dem von der venetianischen Republik der Befehl über das ganze Heer ertheilt

wird, während ihn seine Gemahlin auf den Knieen bittet, sich nicht in eine so gefährliche Stellung einzulassen. Ferner malte Hayez die unglückliche Maria Stuart in dem Augenblicke, als sie das Schaffot besteigt; dann (1829) den Filippo Maria Visconti, der den gefangenen Königinnen von Navarra und Arragon die Kronen zurückgiebt; ferner: Peter den Einsiedler; die Imelda Lambertazzi; den Foscarini, der die Hand der Valenza Gradenigo zurückweist (1833); Romeo und Julie; Johann von Arragon u. v. A. Ein besonders großes Gemälde mit sehr vielen Figuren ist seine „Quelle Siloah", welche er nach folgenden Versen aus Tasso's „Gerusalemme liberata" (Canto XIII. V. 59) componirte:

„E'l piccol Siloè, che pure è mondo,
Offrìa cortese ai Franchi il suo tesoro." —

Er malte inzwischen aber auch kirchliche Gegenstände, z. B. die h. Philipp und Jacob, Magdalena in der Wüste u. a. und leistete auch in der Portraitmalerei das Seinige; während er anderseits auch lithographirte und — begeistert von Walter Scott — einen Cyclus von Compositionen aus dessen Roman „Ivanhoe" herausgab (Mailand 1834, 22 Blätter groß Folio).

Die Gemälde von Hayez zeichnen sich durch die Wahrheit der Composition, durch höchst ernste Durchführung, Richtigkeit des Costüms und treue Charakterisirung der Köpfe, ganz besonders aber durch das eigenthümlich klare, tönereiche Colorit aus, welches er, als echter Venetianer bis in das tiefste Helldunkel hinüber zu führen versteht, wodurch selbst die Kernschatten einen gewissen Schimmer erhalten.

Als zum erstenmale ein Bild von Hayez nach Wien kam — es war jenes der beiden Foscari (s. d. Folge) — erregte es ebenfalls große Aufmerksamkeit, und mehre Künstler, besonders Danhauser, sprachen so eifrig über die Art, wie es gemalt sei, daß der Verfasser dieser Zeilen an den Meister, der sich dazumal eben wieder in Rom befand, darüber schrieb und (31. Dec. 1840) eine interessante Antwort erhielt, in welcher Hayez mit außerordentlicher Bescheidenheit sagt, daß er selbst keine Methode seines Malens angeben könne. „Le dico in verità — heißt es — „che non glielo saprei dire, poichè e nel componere e nel dipingere non ho alcuna regola. Io ho adottato solamente quello, che della verità sola viene imparato, cioè di far quello che ognuno sente, avendo per la sola regola e maestro il vero." — Und als er später von den Lasuren spricht, beruft er sich in dieser Beziehung auf die Werke des Tiziano, Paolo Veronese, Giorgione u. s. w. und bemerkt, daß ein Gemälde, welches keine Lasuren erhalten habe, hart sei und einem mit Farben gedruckten Bilde (una pittura stampata) gleiche. „Io pure," fährt er fort, „faccio tutto senza progetto e solo quando e dove sento il bisogno di fare lo faccio." Die eigenen Worte eines solchen Meisters wie Hayez haben immer ihre kunsthistorische Bedeutung und die hier angeführten Zeilen bezeugen, daß Hayez als ein wahrhaft begabter Künstler, mehr dem Weg seines eigenen Gefühles, als dem einer Methodik oder dem Gange einer gewissen Schule folgt; und eben dadurch erhalten seine Bilder das eigenthümliche Gepräge in Farbe und Ton, durch welche sie sich von den Werken aller andern Meister unterscheiden. Auch über die Dauerhaftigkeit seiner pastos untermalten und mit Lasuren (velature) vollendeten Bilder spricht er in jenem Briefe, und erzählt, daß er (im November 1840) in Capo di Monte, bei Neapel, gewesen sei, und dort ein Bild von seiner Hand gesehen habe, welches er vor vierundzwanzig Jahren gemalt, und welches sich so gut erhalten habe, daß es scheine, als wäre es eben jetzt vollendet worden.

Hayez ist nunmehr ein Mann von 63 Jahren, aber er arbeitet noch immer mit gleichem Fleiße, gleicher Kraft und gleicher Frische. Von seiner Hand befinden sich in den Sammlungen Wien's folgende Gemälde.

Im k. k. Belvedere:

Die beiden Foscari (s. d. Folge).

In der Sammlung Beroldingen:

Der Doge Gradenigo, seine eigene Tochter verurtheilend (siehe später).

In der Sammlung Arthaber:

Eine Episode aus dem griechischen Freiheitskampfe.

Die beiden Foscari.

Gemälde von Francesco Hayez.

(Im k. k. Belvedere.)

Die Geschichte der Republik Venedig ist reich an Stoffen für bildende Kunst, und zwar weniger an heiteren und freudigen, als an ernsten, tief tragischen, ja sogar verletzenden Scenen; denn der eiserne Wille des Rathes der Zehn, der so oft selbst das Ansehen des Dogen zu nichte machte, der in eherner Rücksichtslosigkeit seinen Weg fortschritt, kein Opfer scheute, und eher Alles rings um sich vernichtete, als nachgab oder den Gefühlen der Menschlichkeit huldigte, führte Ereignisse herbei, die sich kaum in irgend einem andern Staate, kaum in einer andern Stadt als in dem berühmten Venedig wiederfinden lassen.

Auch der alte Francesco Foscari erfuhr, wie groß die Macht der Zehn, und wie bitter ihr Haß sei. Er hatte sich durch viele ehrenvolle Kriegsthaten hervorgethan, und wurde deshalb im Jahre 1423 zum Dogen von Venedig erwählt.

Als er dann seinen Sohn Jacopo, den er sehr liebte, mit der schönen Tochter des Leonardo Contarini vermählte, gab er der Lagunenstadt ein großes Fest. Auf der Piazza di San Marco wurde durch zwei ganze Tage Turnier gehalten, bei dem sogar der Herzog Sforza von Mailand erschien, der als Preis ein Stück carmoisinrothen Atlasses, im Werthe von 140 Zechinen, gespendet hatte, während von Seite des Dogen Foscari ein Stück rothen Sammets, im Werthe von zweihundert Goldzechinen, zu gleichem Zwecke dargeboten war. Durch dieses prachtvolle Fest erwachte die Prunkliebe Jacopo's. Er wollte fort und fort in dieser Höhe schweben und ließ sich, da weder sein Vermögen, noch das seiner jungen Gemahlin ausreichte, in Verbindungen mit hochstehenden Personen des Auslandes ein, ja er nahm, theils um nach seiner Weise leben zu können, theils um an Ansehen zu gewinnen, Geld und andere kostbare Geschenke von diesen an.

Das war für den Rath der Zehn zu viel. Ein Venetianer, der sich vom Auslande bezahlen ließ, durfte nicht in der Nähe der Signoria bleiben. Jacopo wurde daher, trotzdem daß er der Sohn, der Liebling des Dogen war, nach Treviso verbannt.



Die beiden Foscari.

[illegible] bildende Kunst, und zwar [illegible] ja sogar [illegible] Scenen; [illegible] und Ansehen der [illegible] kein Opfer [illegible] Menschlichkeit [illegible] kaum in einer [illegible] widerstehen [illegible]

[illegible] Francesco Foscari [illegible] wie groß die Macht [illegible] Er hatte sich durch [illegible] Kriegsthaten hervorgethan [illegible] zum Dogen von [illegible]

[illegible] Sohn Jacopo [illegible] mit der schönen [illegible] vermählte, gab er [illegible] ein großes Fest. [illegible] gehalten, bei dem sogar [illegible] Sforza [illegible] Atlasses, im [illegible] 140 [illegible] Dogen Foscari ein Stück [illegible] gleichem Zwecke dargeboten war. Durch dieses [illegible] Jacopo. Er wollte fort und fort in dieser Höhe [illegible] noch das seiner jungen Gemahlin ausreichte, in [illegible] Auslandes ein, ja er nahm, theils [illegible] nach seiner [illegible] gewinnen, Geld und andere kostbare Geschenke [illegible]

[illegible] Ein Venetianer, der sich vom Auslande bezahlen [illegible] Jacopo wurde daher [illegible] daß er [illegible] des Dogen war, nach Treviso verbannt.



F. Hayez pinx. k. k. Gallerie im Belvedere. C. Deferr sc.

Die beiden Foscari.

Das Unglück brach aber noch herber herein. Ermolao Donato, einer der furchtbaren Zehnmänner wurde (am 14. Nov. 1450) ermordet vor der Thüre seines Palastes gefunden, und das Entsetzen vor so ungeheuer verwegener That, so wie das Rachegefühl der namenlos beleidigten Signoria kannte keine Grenzen. Sie bot dem Entdecker des Thäters nicht weniger als 25,000 Lire, die Verzeihung jedes andern von ihm allenfalls begangenen Verbrechens und sogar dann vollkommene Befreiung, wenn er selbst zu dem Morde des Senators beigetragen haben sollte. — Es war umsonst, denn es fand sich Niemand, der Aufklärung geben konnte.

Aber die Spione der Republik hatten entdeckt, daß sich an dem Abende des Mordes Oliviero, der Diener des Jacopo Foscari, um den Palast des Donato geschlichen habe, und nun wurzelte sogleich der Verdacht, daß der Sohn des Dogen diesen Diener zum Morde des Senators gedungen habe, und dieser Argwohn wuchs um so mehr, als die Laurer der Signoria ausgespürt hatten, daß jener Oliviero am Tage nach dem Morde aus Venedig entflohen sei.

Auf diese Anzeige hin trat einer der Zehnmänner vor und klagte den Jacopo Foscari förmlich als den Urheber des Mordes an.

Der arme Oliviero wurde unglücklicher Weise gefangen, festgesetzt, und als er standhaft leugnete, hart torquirt; Jacopo mußte sich vor den Rath stellen und erfuhr, als auch er nichts eingestanden hatte, trotz der Würde seines Vaters, dasselbe Schicksal wie sein Diener. Da nun aber die Zehn durch die entschiedene Haltung der beiden Gefangenen zu keinem eigentlichen Rechtsspruch gelangen konnten, wurde Jacopo auf den bloßen Verdacht hin zum zweitenmale und zwar für sein ganzes Leben nach der Canna auf der Insel Candia verbannt.

In der Canna schmachtete der junge Foscari fünf traurige Jahre. Oft sandte er Briefe an seinen Vater, damit sich dieser, der sogenannte „Herrscher" Venedigs, für ihn verwende, aber umsonst; alle seine Bitten, all sein Mühen blieb unbeachtet. Da gelangte er in seiner Sehnsucht, seine Vaterstadt wieder zu sehen, zu dem Entschluß, sich mittelst eines Schreibens an den Herzog von Mailand zu wenden. Der Kaufmann Luigi Bocchetta übernahm es, das Schreiben zu überreichen; allein er war ein schändlicher Verräther, und gab es, anstatt dem Herzog Sforza, an den Rath der Zehn! —

Fast augenblicklich fuhr eine Galeere nach Candia ab, um den dreifachen Verbrecher vor das geheime Tribunal zu Venedig zu bringen; denn für den Rath der Zehn konnte es kein furchtbareres Verbrechen geben, als wenn sich ein Unterthan der Republik, und noch dazu ein bestrafter, an einen Fremden wandte, um von diesem Beistand gegen die Regierung des Vaterlandes zu erbitten.

Jacopo ward wieder vernommen und einer noch strengeren Tortur unterworfen.

Da bekannte er endlich mit thränenden Augen, daß er wohl gedacht habe, daß der Brief in die Hände der Zehnmänner gelangen dürfte, daß ihn aber selbst diese Besorgniß nicht habe abhalten können, ihn fortzusenden, indem er einzig und allein nur deshalb geschrieben, damit ihm, und sei es auch auf die traurigste Art, nur noch einmal im Leben Gelegenheit werde, seinen alten Vater wiederzusehen.

Jedes andere Gericht wäre durch solche Sprache wohl gerührt worden. Die Zehn wurden es nicht. — Sie verdammten den Sohn des Dogen zur Rückkehr in sein voriges Exil und zwar mit dem Bedeuten, daß ihn, sobald er es nur im mindesten wagen würde, sich in irgend einem

Schreiben zu beklagen, ein lebenslanger strenger Kerker erwarte. Aus ganz besonderer Gnade ward ihm aber gegönnt — so viel hatte seine kindliche Liebe doch erreicht — seinen Vater im Vorübergehen sehen zu dürfen.

In der Gallerie des Dogenpalastes wartete der gefesselte unglückselige Jacopo. Seine Seele war ganz zerknirscht von seinem Geschick, sein Körper zermartert von den Qualen der Tortur.

Endlich wankt der greise Doge heran. Als er den Sohn mit der abgehärmten Gestalt und in Ketten erblickt, weicht die Kälte des venetianischen Staatsmannes den Gefühlen des Vaters, er vergisst, daß Jacopo ein Verbrecher sei, fällt seinem Sohn in die Arme und spricht mit der innigsten Theilnahme Worte des Trostes, des Rathes und der väterlichen Liebe!

Da vermag Jacopo nicht länger seinem innern Drange zu widerstehen. Er wirft sich vor seinen gerührten Vater auf die Kniee und bittet ihn mit gerungenen Händen, er beschwört ihn mit allem Feuer italienischer Rede, daß er ihm sein Loos erleichtern, seine Leiden verkürzen möge, daß er mildernd einwirke auf den Rath der Zehn! —

Aber bei den letzten Worten ist der Greis plötzlich verändert, es durchzuckt ihn und er ruft: „Nein! Nein, mein Sohn, solche Dinge begehre nicht vom Dogen zu Venedig — — gehorche — — gehorche der Signoria!"

Und damit wendet er sich ab und geht in sein Gemach. Allein hier angekommen, weichen die mühsam aufrecht erhaltenen Kräfte des Greises, und er stürzt besinnungslos zu Boden.

Der arme Jacopo mußte wieder nach der Canna. Er trug sein Leiden nicht mehr lange. Sein Körper war von den unsäglichen Leiden zerrüttet, er siechte und starb.

Einige Jahre später erkrankte ein gewisser Nicolo Erizzo und bat um einen Priester, der ihm die Sterbesacramente ertheile. Diesem Priester beichtete er, daß er es gewesen, der den Bravo gedungen habe, welcher den Ermolao Donato ermordete.

Jacopo war also unschuldig! — —

Der Doge Foscari konnte sich nicht wieder erholen. Er blieb fast immer in seinem Zimmer und vermied es, die Versammlungen der Zehn zu besuchen, die ihn durch seinen armen Jacopo, wie es schien, absichtlich kränken wollten. Aber die Zehnmänner waren noch nicht gesättigt, denn sie führten eine neue Dogenwahl herbei und wählten, am 31. October 1457, den Pasquale Malipiero. Als die Glocken des Campanile von San Marco ertönten, um dem Volke die neue Wahl zu verkünden, schlug ihr Klang auch an das Ohr des Greises Foscari. Das war zu herb für den alten Mann, das brach seine letzten Kräfte, er sank dahin und verschied schon des andern Tages. Er hatte nicht einmal die Schuldlosigkeit des armen Jacopo erfahren.

Hayez wählte zu seinem Bilde den Augenblick, in welchem sich der alte Doge von seinem knieenden Sohne abwendet, um, auf seinen Krückenstock gestützt, nach seinem Gemache zu schreiten.

Zur Rechten des alten Foscari befinden sich die Dogaressa und die Gemahlin des unschuldig Verbannten, mit drei Knaben. Jacopo wird von einem rothhaarigen Büttel an der Kette

gehalten. Dieser Letztere, eine nichts weniger als anziehende Erscheinung, hat die Mütze abgenommen, aber nicht aus Ehrfurcht vor dem greisen Herzog, sondern — ein trefflicher Zug von Seite des Künstlers — vor dem schwarzbärtigen, bleichen Rathsherrn, der in einer Hand den schriftlichen Befehl der Zehnmänner hält, und mit dem Daumen der andern auf die zur Abfahrt bereite Galeere zeigt, welche man zwischen den Geländerlücken der Gallerie erblickt.

Die übrigen Figuren sind mehr oder minder theilnehmende Zuschauer; bei allen aber gewahrt man eine gewisse Zurückhaltung oder eine gänzliche Kälte, welche andeutet, daß sie, in der Furcht vor dem allmächtigen Rath der Zehn, selbst ihr Mitleid für den armen Verbannten zu verleugnen streben. Zeichnung, Farbe und die kühne Ausführung des Bildes sind meisterhaft. Ebenso sind auch die einzelnen Charaktere durchgebildet. Die interessanteste Gestalt bleibt aber der bleiche Senator, ein würdiger Repräsentant des Rathes der Zehn.



Die heilige Familie

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr: Lloyd in Triest.



Tiziano Vecellio pinx. k. k. Gallerie im Belvedere. C. Volz sc.

Die heilige Familie.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die heilige Familie.

Gemälde von Tiziano Vecelli.

(Im k. k. Belvedere.)

Unter der namhaften Zahl von den Bildern Tiziano's, welche im k. k. Belvedere aufgestellt sind, dürfte diese heilige Familie wohl das, mit der größten Liebe und der meisten Aufmerksamkeit durchgeführte und am zartesten vollendete Werk dieses Meisters sein. Es erinnert, was den Schmelz und die Glätte der Farbe anbelangt, an den berühmten „Zinsgroschen" zu Dresden, dürfte aber in Beziehung auf die größere Mannigfaltigkeit des Colorit's, so wie in Betreff der reicheren Composition vielleicht noch vorzüglicher sein. Der kleine Johannes, mit der Agnus-Dei-Rolle in der Linken, brachte dem Christuskinde Kirschen und Erdbeeren. Die Mutter des Heilandes hält in ihrer linken Hand einige dieser mit Blumen gemengten Früchte, von denen sich auch welche in den Händchen des darüber erfreuten Jesuskindes zeigen. Von diesen Früchten erhielt das Bild den Namen der „Madonna mit den Kirschen" (Madonna de'cerasi). Neben dem heiligen Kinde befindet sich der h. Joseph und diesem gegenüber der heilige Zacharias. Der Hintergrund wird durch ein herabhängendes Stück rothen, golddurchwirkten Damastes und durch eine blaue von leichten Wölkchen durchzogene Luft gebildet.

Es geht schon aus dem oben Angedeuteten hervor, daß die Art, wie dieses Bild gemalt ist, die höchste Aufmerksamkeit des Beschauers erregt. Durch Nichts wird aber die ungemeine Klarheit des Colorit's der h. Maria und des nackten Jesuskindes übertroffen, denn hier scheint wirklich das Licht gefesselt worden zu sein, und wer die hier zu findenden eben so hellen als warmen und durchsichtigen Farbentöne mit dem Spatel nachzumischen trachtete, würde sich auf einem gewaltigen Irrwege befinden, denn Alles ist durch die zartesten Lasuren und mit dem geschmeidigsten und empfindungsvollsten Strich vollendet. Bei dem geringen Schatten zeigt sich eine so vollkommen plastische Rundung der Formen, daß man, selbst wenn man gründliche Kenntnisse der Technik besitzt, erstaunt vor dieser Malerei steht, die wie aus einem Guß auf die Tafel hingezaubert erscheint. Das Antlitz der h. Maria ist zwar, was Idealität anbelangt, weder mit den echt engelhaften Madonnen-Köpfen eines Fiesole, noch mit den Madonnen eines Rafael in eine Reihe zu stellen,

wie das schon aus dem Gesammtwesen der venetianischen Schule hervorgeht, die sich stets mehr an das Natürliche zu halten pflegte, aber nichts destoweniger liegt in diesem Kopfe ein Adel und eine Anmuth, wie sie eben jene Schule nur selten aufzuweisen vermag. Auch die Köpfe des h. Joseph und des h. Zacharias, der ein violettes, turbanähnlich gewundenes Tuch auf dem grauen Haare trägt, haben gleiche Vollendung und gleichen Adel.

Dieses vortreffliche Bild, welches in früheren Zeiten in schlimmen Händen gewesen sein mag, ist ursprünglich auf Leinwand gemalt; wurde aber, vielleicht noch zu Ende des 17. Jahrhunderts auf eine Holztafel geleimt. Auch hatte es eine ziemliche Zahl brauner Flecken, die ebenfalls von einer älteren und schlechteren Restauration herrührten. Als auf Befehl des allerhöchsten Hofes die allgemeine Restauration der Gemälde im k. k. Belvedere vorgenommen wurde, entfernte man diese Flecken; allein das Bild war an manchen Stellen doch schon so angegriffen, daß man es mit einer Glastafel vor jeder Berührung schützen mußte. Da dieß Gemälde aber zu werthvoll ist, als daß man es noch ferner den fortschreitenden Einflüssen früherer Mißgriffe überlassen konnte, so faßte man den Entschluß, die Malerei gänzlich von dem Ueberzuge abzulösen. Diese Arbeit wurde, unter der einsichtsvollen Leitung des k. k. Galleriedirectors Krafft, von dem als Restaurator höchst ehrenvoll bekannten Kustos Engert zur größten Zufriedenheit ausgeführt. Im Frühlinge des Jahres 1854 war die Rückseite der herabgenommenen Malerei sichtbar, was jeden Kunstfreund auf das höchste interessiren mußte, da man daraus erkannte, auf welche Weise Tiziano seine Gemälde anzufangen pflegte.

Pieter Brueghel.*)

Der Aeltere, genannt der alte Brueghel, der lustige oder Bauernbrueghel.

Pieter Brueghel ist der Vormann von neun Malern dieses Namens, und schon deshalb sollte man hoffen dürfen, doch irgend einige nähere Nachrichten aus seinem Leben zu finden, allein es sieht hier ziemlich mangelhaft aus, und selbst sein Geburts- und Sterbejahr werden mit Unsicherheit angegeben, da das erstere auf 1510, oder 1528 und 1530, und das letztere auf 1570 oder 1590 verlegt wird, wobei sich kein geringerer Unterschied als der von vollen zwanzig, im Ganzen also von vierzig Jahren herausstellt, so daß Pieter eben so gut achtzig Jahre als auch nur die Hälfte dieser Zeit gelebt haben könnte. Auch weiß man nicht viel mehr, als daß er in dem bei Breda in Holland gelegenen Dorfe Brueghel geboren wurde und eines Bauers Sohn war. Er lernte zuerst bei Pieter Koek van Aelst, heirathete dessen Tochter und arbeitete dann bei Hieronimus Koek. 1550 reiste er nach Frankreich und Italien, wo er sehr viele Studien machte. Als er (1551) nach seinem Vaterlande zurückgekehrt war, machte er sich zu Antwerpen ansässig und malte, unbeirrt von den Werken, die er in fremden Ländern gesehen hatte, seine Bauern und Dorfgeschichten. Er kann daher in gewissen Beziehungen als einer der ersten Gründer der Bambocciaden- und Genremalerei betrachtet werden. Er mag ein echter Holländer und ein sehr gehäbiger Mann gewesen sein, denn in allen seinen, wenn gleich nicht sehr harmonischen Bildern, weht ein gewisses Behagen, ein sich Gehenlassen, das auf den Beschauer um so angenehmer wirkt, als diese Bilder oft genug des Drolligen darbieten und von einem in das Breite gehenden Humor zeigen, der in jener Zeit vielleicht gerade um so wohlthuender war, als damals in Holland Wirren im Entstehen waren, die auf lange Zeit hinaus die Gemüther in unruhige Spannung brachten.

Pieter Brueghel, der Aeltere genannt, weil auch einer seiner Söhne (Höllenbrueghel) Pieter hieß, liebte es, mit einem guten Freunde als Bauer verkleidet, auf den Dörfern und Marktflecken herumzustreifen. Dort sammelte er Motive und Studien für seine Bilder, die er denn auch besonders bei Kirchfesten, Hochzeiten und Dorfmessen in reichstem Maße fand. Bei solchen Gelegenheiten wußte er sich bei den Bauern durch zuthunliches Benehmen und allerlei Geschenke beliebt zu machen, um den Belustigungen recht in der Nähe zusehen zu können.

*) Man findet fast in allen Werken »Breughel« geschrieben; dieß ist aber falsch, denn alle drei Brueghel unterzeichneten sich »BRVEGHEL« oder »BRUEGEL«. Auch hört man eben so unrichtig »Bräugel« sprechen, anstatt des richtigen: Brüegel.

Dabei führte Pieter, obgleich er sich bei allen Festlichkeiten äußerst aufgeräumt und munter zeigte, einen sehr ordentlichen Wandel und erwarb sich viel, da seine Bilder eine bisher ganz neue Richtung zeigten und deshalb in alle Länder verschickt wurden. Er malte nebst den Dorfscenen, die ihm den Namen „Bauernbrueghel" zubrachten, auch manchmal Gegenstände aus der Bibel, brachte aber neben den Hauptfiguren stets Gestalten seiner eigenen Zeit an; ein Fehler gegen das Costüm, den wir bei allen Malern jener Tage, selbst bei dem großen Albrecht Dürer finden, der aber gerade den späteren Künstlern sehr dienlich wird, da diese dadurch in den Stand gesetzt werden, historisch wahre Trachten jener Epoche aufzufinden. Ein ganz besonders auffallender Costüm- und Zeitfehler Brueghel's, der trotz des ernsten Gegenstandes wirklich an das Komische streift, findet sich auf einem Bilde im k. k. Belvedere, welches den Zug des Heilandes nach Golgatha darstellt. Hier sitzt neben jedem der beiden Schächer, die auf einem Karren geführt werden, Niemand geringerer als ein Franziskanermönch! der dem armen Sünder geistlichen Zuspruch ertheilt! — Das darf man doch eine großartige Naivetät nennen! Und dennoch verletzt es nicht, denn es erscheint ja die ganze ernste Scene in's Holländische übersetzt, und mochte auf die damaligen Beschauer gewiß einen lebhafteren und tieferen Eindruck hervorbringen, als wenn Brueghel römische Costümstudien vorgeführt hätte.

Indessen scheint Pieter doch auch einen kleinen Hang zur Satire gehabt zu haben, denn als er auf seinem Sterbebette lag, ließ er von seiner Frau alle von ihm gemachten, anzüglichen Zeichnungen herbeischaffen und auf das gewissenhafteste vor seinen Augen verbrennen.

Er hinterließ zwei Söhne Jan und Pieter. Die ganze Reihe der neun Brueghel stellt sich auf folgende Weise dar.

1. Pieter Brueghel oder Bauernbrueghel.

Söhne:

2. Pieter Brueghel, (Höllenbrueghel) geb. 1559 † 1625.	3. Jan Brueghel, (Sammetbrueghel oder Blumenbrueghel) geb. 1569 † 1625. Sohn: 4. Jan Brueghel.

(Nebenlinie.)

5. Ambros Brueghel,
(malte schon 1609 und war von 1653 bis 1670 Director der Antwerpner Akademie).

Söhne (?):

6. Abraham Brueghel, (genannt Rhyngraf oder der Neapolitaner) † 1690. Sohn: 8. Kaspar Brueghel, (zweiter Blumenbrueghel).	7. Jan Bapt. Brueghel, (genannt Meleager) † 1700?

9. Franz Hieronimus Brueghel,
gleichfalls zu Brueghel, um 1665 geboren.
(Stecher einiger Seestücke.)

Von Bauernbrueghel finden sich folgende Gemälde zu Wien:

Im k. k. Belvedere:

Ein Bauer mit einem Spieße unter einem Baum, auf den ein Knabe klettert.

Der Frühling, durch Spiele holländischer Kinder dargestellt. Bezeichnet mit BRVEGEL MDLX.

Der Sommer, durch die Ernte dargestellt.

Der Herbst.

Der Winter. — Ein vlämisches Dorf, in dem Bruegel den bethlehemitischen Kindermord in holländischer Weise anbrachte.

Eine Dorfkirchweihe, bezeichnet mit BRVEGEL MDLIX.

Ein Fastnachtzug, ebenso bezeichnet.

Eine Bauernhochzeit.

Eine Dorfkirmes.

Der Bau des Thurmes zu Babel. Bezeichnet mit BRVEGEL, FEC: MCCCCCLXIII.

Der Zug des Heilandes nach Golgatha, bezeichnet mit BRVEGEL MDLXIII. (Alle diese Gemälde, mit Ausnahme des ersten, sind groß und messen an fünf Fuß und darüber in der Breite.)

Der Kampf der Juden und Philistäer. Bezeichnet mit: I. Buch der Chronick cap. X. BRVEGEL. MCCCCCLXIII.

In der Gallerie Liechtenstein:

Eine Bauernhochzeit.

In der Gallerie Esterhazy:

Die Predigt des h. Johannes.

Sechs Blinde fallen in das Wasser.

Eine Bäuerin wird von vier Lanzknechten überfallen.

Ein holländisches Dorf im Winter.

Eine Ernte.

Eine Uferlandschaft.

Eine Uferlandschaft im Winter (?)

Der Sieg des Todes, ein sehr merkwürdiges Bild. In der rechten unteren Ecke des Bildes sind ein Herr und eine Dame von späterer Hand hinzugemalt.

In der k. k. akademischen Gallerie:

Die Kreuzigung Christi.

In der Sammlung Biehler:

Die vier Blinden (siehe d. Folge).

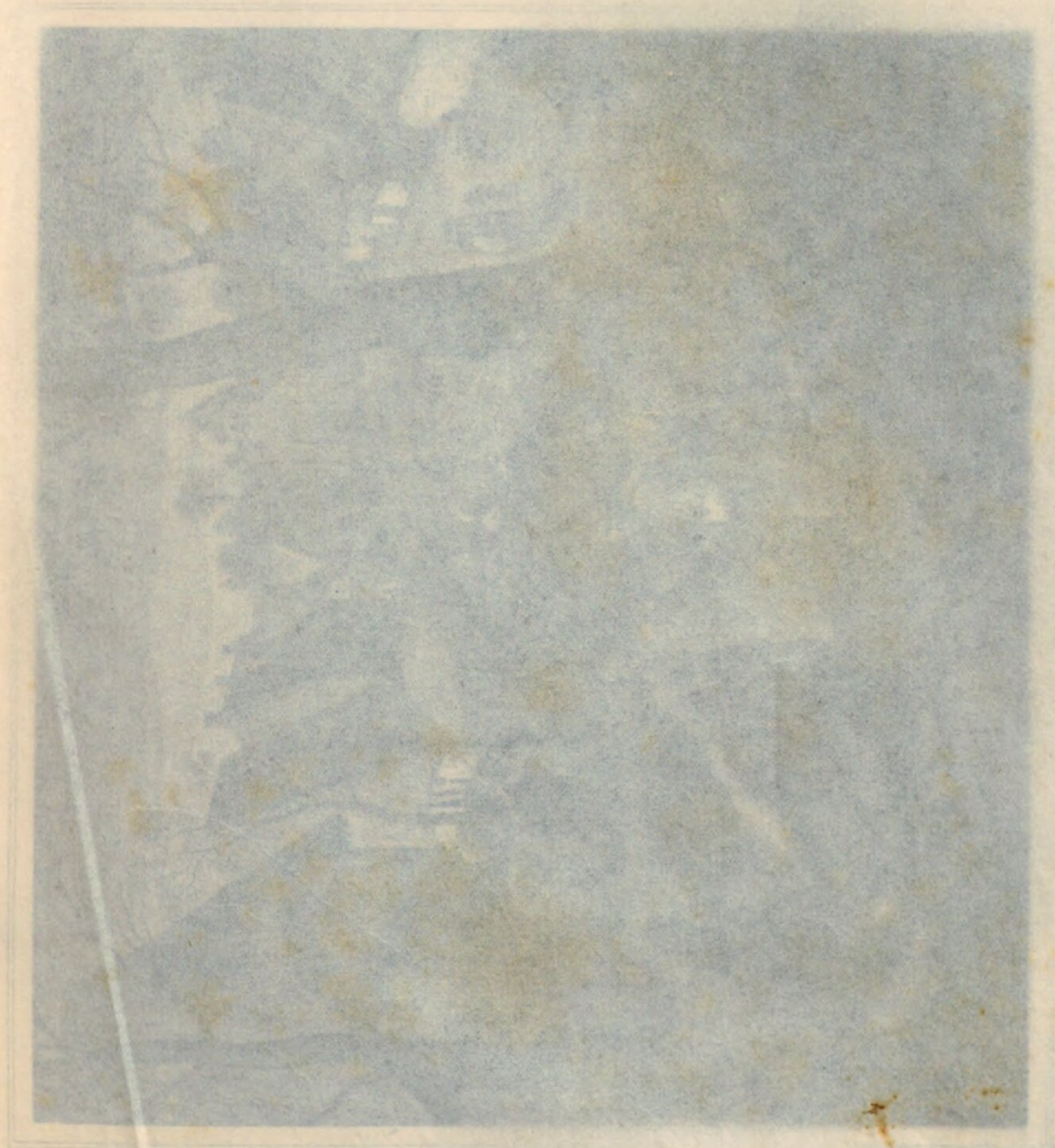
Die Blinden.

Gemälde von Pieter Brueghel dem Aeltern.

(In der Sammlung Biehler.)

Pieter Brueghel malte, wie bekannt, meist Bilder mit sehr vielen Figuren, so daß wir lange Bedenken trugen, welches Bild dieses nicht zu übergehenden Meisters wir für die „Kunstschätze Wien's" wählen sollten, da die Zahl und die geringe Größe seiner Gestalten die Wiedergabe eines solchen Gemäldes im verkleinerten Maaßstabe beinahe unmöglich machten. Durch die Sammlung Biehler wurde unser Zweifel gelöst, und wir bringen hier ein Bildchen, welches halb wehmüthig, halb scherzhaft ist, und dabei einiges von dem Leben in einem holländischen Dorfe zeigt.

— — Alle hier dargestellten Häuser haben Strohdächer, mit Ausnahme des Herren- oder Amthauses, von dessen Zinkengiebel die große, rothe Kirchweihfahne mit der Figur eines Heiligen weht. Die Kirche rückwärts im Dorf ist verschlossen, denn der Gottesdienst ist vorüber, und Jeder ergiebt sich dem, was ihm gefällt. Nahe bei dem Bethause sind zwei Markthütten aufgeschlagen, vor denen sich eine Hauptgruppe des Bildes im lustigen Ringelreihen ergötzt. Nicht so friedlicher Art ist die zweite, im Mittelgrunde befindliche Gruppe neben dem beladenen Karren, wo sich ein rothgekleideter Söldling mit seinem „Bidehander," (dem großen, mit zwei Händen geführten Schwert) den Eingang in ein Haus erzwingen will. Vielleicht war er schon früher einmal da, um der Bewohnerin der Hütte seine süßesten Gefühle zu Füßen zu legen und rannte dann, als ihm männliche Fäuste die Thür wiesen, eilend davon, um seine furchtbare Waffe zu holen. Dieser werden nun zwei nicht minder unliebsame Düngergabeln entgegengehalten, deren Spitzen, wenn auch nicht so breite, doch gewiß tiefere Wunden machen, als das plumpe Schwert. Der Kühnste der Bauern hat den Söldling an der Hand gefaßt, und dieser zieht seinen Leib etwas zurück, da ihm die eine Zackengabel schon ziemlich naherückt. Der Träger der zweiten Gabel, der ebenfalls seine Mannheit und seinen Ingrimm zu zeigen sucht, wird von der Dame des Hauses zurückgehalten, was doch einigen Zweifel aufkommen läßt, ob sie dem Rothgekleideten gänzlich abhold sei. An dem verdorrten Baum, nächst der Hütte, lehnt ein Mann, der für diese stürmische Scene nicht die geringste Theilnahme zeigt; aber das ist kein Wunder, denn er ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt, und bedarf in seinem Unwohlsein einer Stütze. Es ist, wie der Flug von Schneegänsen in der halbumflorten Luft



Die Blinden.

[illegible]

[illegible] von Peter Breughel dem Aeltern.

([illegible] Sammlung [illegible].)

[illegible] Bilder mit sehr vielen Figuren, so daß [illegible] zu übergehenden Meisters wir für die [illegible] die geringe Größe seiner Gestalten die Wiedergabe [illegible] beinahe unmöglich machten. Durch die [illegible] bringen hier ein Bildchen, welches bald [illegible] Leben in einem holländischen Dorfe zeigt.

[illegible] Häuser haben Strohdächer, mit Ausnahme des Herren- [illegible] die große, rothe Kirchweihfahne mit der Figur eines Heiligen weht. [illegible] im Dorf ist verschlossen, denn der Gottesdienst ist vorüber, und [illegible] Nahe bei dem Bethause sind zwei Markthütten aufgeschlagen, [illegible] des Bildes im lustigen Ringelreihen ergötzt. Nicht so friedlicher [illegible] befindliche Gruppe neben dem beladenen Karren, wo sich ein [illegible] mit seinem „Bidehander,“ (dem großen, mit zwei Händen geführten [illegible] in ein Haus erzwingen will. Vielleicht war er schon früher einmal da, um [illegible] der Hütte seine süßesten Gefühle zu Füßen zu legen und rannte dann, als ihm [illegible] die Thür wiesen, eilend davon, um seine furchtbare Waffe zu holen. Dieser werden nun zwei nicht minder [illegible] Düngergabeln entgegengehalten, deren Spitzen, wenn auch nicht so breite, doch gewiß [illegible] Wunden machen, als das plumpe Schwert. Der Kühnste der Bauern hat den [illegible] Hand gefaßt, und dieser zieht seinen Leib etwas zurück, da ihm die eine Zackengabel schon ziemlich nahe rückt. Der Träger der zweiten Gabel, der ebenfalls seine Mannheit und seinen Ingrimm zu zeigen sucht, wird von der Dame des Hauses zurückgehalten, was noch einigen Zweifel aufkommen läßt, ob sie dem Rothgekleideten gänzlich abhold sei. An dem verdorrten Baum, nächst der Hütte, lehnt ein Mann, der für diese stürmische Scene nicht die geringste [illegible] zeigt; aber das ist kein Wunder, denn er ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt, und bedarf [illegible] Unwohlsein einer Stütze. Es ist, wie der Flug von Schneegänsen in der halb[illegible] Luft



Pieter Brueghel der ältere pinx. Gem. Gallerie Biehler. W. Witthoeft sc.

Die Blinden.

andeutet, Herbst, und da mochten die holländischen Schiffer eben frischen Wein gebracht haben, welchem der Mann etwas zu eilfertig zugesprochen, weshalb er jetzt Reue und Leid empfindet.

Die dritte, die Hauptgruppe, wird von vier Blinden gebildet, die wahrscheinlich auch zur Dorfkirmse wollten, um durch Leiern und Betteln etwas zu gewinnen. Sie gingen im Gänsemarsch, das heißt, einer hinter dem andern, und jeder hatte — ähnlich den erwähnten Schneegänsen, die oft ihren Schnabel auf dem Leibe der zunächst voranfliegenden ruhen lassen — die Hand auf die Schulter seines Vormannes gelegt, während sich der Erste von einem braungefleckten Hunde führen ließ. Allein mit einemmale wurde der breite Weg von zwei Bäumen begrenzt, die durch ein Querholz verbunden waren, welches als Schranke dienen sollte, damit Niemand über den dort befindlichen Abhang hinuntergleite. Die Blinden mußten nun umkehren und das Hündlein den Weg über den Bach suchen lassen. Aber der Weg bestand nur aus einem schmalen Stein, über den wohl der kleine Vierfüßler kommen konnte, den jedoch ein Blinder nicht zu behaupten vermag. Deshalb fiel der Vordermann mit der Leier in den Bach, den Hund an der Leine mit sich reißend, und droht nun auch den zweiten Blinden nachzuziehen, dem dann vielleicht auch die übrigen folgen müssen, während der Hund schon an das andere Ufer klettert.

Die Darstellung von Blinden, welche in das Wasser oder in einen Graben fallen, kömmt bei älteren Meistern nicht selten vor; Brueghel malte sie mehrmals und schöpfte diesen Gegenstand vermuthlich aus dem 39. und 40. Vers des VI. Capitels vom Evangelium Lucas, wo es heißt: „Kann wohl ein Blinder einen Blinden führen? Fallen nicht Beide in die Grube?" —

Das betreffende Bildchen (auf Holz gemalt, 10 Zoll hoch und eben so breit) obwohl in Beziehung auf Zeichnung und Perspective, wie man allgemein zu sagen pflegt, etwas „altdeutsch", ist ganz besonders fleißig behandelt, was bei Bauernbrueghel eben nicht immer zu finden ist. In ihrer Art ganz ausgezeichnet an Farbe, Vollendung und Ausdruck sind die Köpfe der vier Blinden, deren Gestalten auch genau den schwankenden, weichen und unsicheren Gang solcher Leute zeigen, die sich nur durch Tasten forthelfen können.

Valenzia Gradenigo.

Gemälde von Francesco Hayez.

(In der Sammlung des Grafen von Beroldingen.)

In Beziehung auf unbesiegbare, allen Leiden widerstehende Treue und Anhänglichkeit der Frauen, haben wir Deutsche die Legende der heiligen Genofeva, die Engländer rühmen sich ihrer Grizzel (Griseldis), und andere Völker besitzen gleichfalls ihre Geschichten und Sagen von Frauen, die lieber alle Seelenmartern ertrugen, als auch nur im Mindesten von dem Pfade der vollendetsten Tugend abwichen. Für die Venetianer steht aber in dieser Beziehung Niemand höher, als Valenzia, die Tochter des finstern und strengen Gradenigo, Senators der einst so mächtigen und weitgebietenden Lagunenstadt.

Die Geschichte dieser Valenzia mag vielleicht Manchem unserer Leser unbekannt sein, weßhalb wir uns hier erlauben wollen, eine Skizze davon zu geben, die, wenn auch nicht den männlichen Theil derer, die dies Buch zur Hand nehmen, aber um so wahrscheinlicher den schönern und zarter fühlenden Theil derselben interessiren dürfte, da das mildere Geschlecht ja stets so großen Antheil an den Schicksalen seiner Leiden- und Freudengenossinnen nimmt.

Valenzia war also die Tochter des Senators Gradenigo, und somit auch eine der ersten Damen von Venedig. Daß sie eine ungewöhnliche Schönheit besaß, versteht sich wohl von selbst, denn sonst könnte sie keine so berühmte Heldin geworden sein. Eines aber zeichnete sie ganz besonders aus, und das war ihr, bei Italienerinnen äußerst seltenes, hellblondes Haar, welches, in den herrlichsten Wellenlinien über den üppigen Nacken fallend, bis über die Knie hinabreichte, und den Beschauer sowohl durch den lichthellen Glanz, als durch seine ungewöhnliche Fülle überraschte.

Sich eine Italienerin von neunzehn Jahren, und besonders eine Venetianerin, ohne Liebe, und zwar ohne geheime Liebe zu denken, grenzt an das Bereich der Unmöglichkeit, und auch Valenzia hatte ihre stolze, jungfräuliche Selbständigkeit schon in so weit vergessen, daß sich ihr Herz

Valenzia Gradenigo.

Gemälde von Francesco Hayez.

(In der Sammlung des Grafen von Beroldingen.)

In Beziehung auf unbesiegbare, allen Leiden widerstehende Treue und Anhänglichkeit der Frauen, haben wir Deutsche die Legende der heiligen Genofeva, die Engländer rühmen sich ihrer Grizzel (Griselbis), und andere Völker besitzen gleichfalls ihre Geschichten und Sagen von Frauen, die lieber alle Seelenmartern ertrugen, als auch nur im Mindesten von dem Pfade der vollendetsten Tugend abwichen. Für die Venetianer steht aber in dieser Beziehung Niemand höher, als Valenzia, die Tochter des finstern und strengen Gradenigo, Senators der einst so mächtigen und weitgebietenden Lagunenstadt.

Die Geschichte dieser Valenzia mag vielleicht Manchem unserer Leser unbekannt sein, weßhalb wir uns hier erlauben wollen, eine Skizze davon zu geben, die, wenn auch nicht den männlichen Theil derer, die dies Buch zur Hand nehmen, aber um so wahrscheinlicher den schönern und zarter fühlenden Theil derselben interessiren dürfte, da das mildere Geschlecht ja stets so großen Antheil an den Schicksalen seiner Leiden- und Freudengenossinnen nimmt.

Valenzia war also die Tochter des Senators Gradenigo, und somit auch eine der ersten Damen von Venedig. Daß sie eine ungewöhnliche Schönheit besaß, versteht sich wohl von selbst, denn sonst könnte sie keine so berühmte Heldin geworden sein. Eines aber zeichnete sie ganz besonders aus, und das war ihr, bei Italienerinnen äußerst seltenes, hellblondes Haar, welches, in den herrlichsten Wellenlinien über den üppigen Nacken fallend, bis über die Knie hinabreichte, und den Beschauer sowohl durch den lichthellen Glanz, als durch seine ungewöhnliche Fülle überraschte.

Sich eine Italienerin von neunzehn Jahren, und besonders eine Venetianerin, ohne Liebe, und zwar ohne geheime Liebe zu denken, grenzt an das Bereich der Unmöglichkeit, und auch Valenzia hatte ihre stolze, jungfräuliche Selbständigkeit schon in so weit vergessen, daß sich ihr Herz

dem jungen Patricier Leonardo entgegen neigte, den sie jedoch nicht anders als am dritten Orte, und zwar im Palazzo des Antonio Foscarini, eines Freundes des Leonardo, sehen und sprechen konnte.

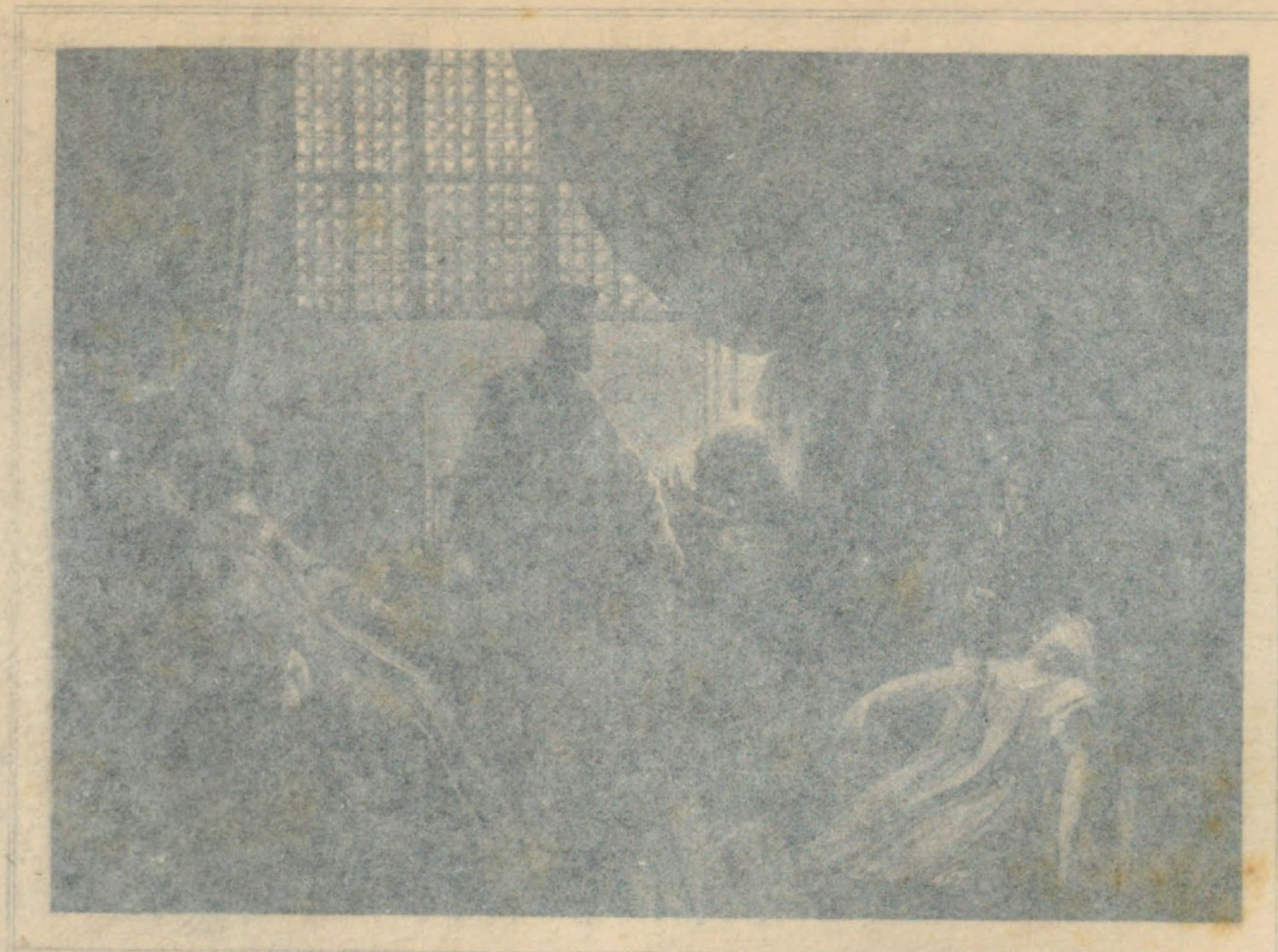
Da Foscarini einmal der Vertraute des Leonardo war, mußte er, obwohl dieser aus Zartgefühl den Namen seiner Dame sorgfältig verschwieg, auch viele Lobpreisungen ihrer Schönheit und das endlose Lob ihrer göttergleichen, blonden Haare anhören, so daß er unwillkürlich dachte, es möge eben in diesen so seltenen blonden Locken ein besonderer Zauber liegen, denn keine der prachtvollsten Damen Venedig's war bisher im Stande gewesen, seinem Busenfreund Leonardo auch nur die mindeste Theilnahme einzuflößen. Antonio machte sich also ein ganz eigenes Bild von diesen weit herabwallenden hellen Locken, und würde das Antlitz der Donna vielleicht gerne mit eigenen Augen gesehen haben, wenn diese überhaupt vor jemand Anderm, als vor Leonardo den Schleier gelüftet hätte. Indessen ging die geheime Liebesgeschichte eine Zeit hindurch ohne Störung ihren Gang.

Mit einem Male jedoch — wer weiß es nicht, welche mannigfachen Triebfedern und verborgenen Gewalten zu jener Zeit in Venedig zu wirken pflegten! — mit einem Male war Leonardo verschwunden, und wenige Tage, nachdem er vermißt wurde, fand man seinen Leichnam mit einer tiefen Wunde in der Brust, in einem der vielen Kanäle, von denen die Paläste der venetianischen Großen umspült werden. Der Schmerz Valenzia's war grenzenlos und stürmisch. Tiefer und andauernder war aber der des Freundes, der voll Entsetzen vor dem blutigen Körper stand und den Meuchelmord als ein Werk der Eifersucht betrachtete, indem er ausrief: „Leonardo, Leonardo, daran sind die blonden Locken schuld!" — Antonio wollte auch von dieser Stunde an nichts mehr hören von Mädchen mit blondem Haare; er verachtete die Damen, die sich nach damaliger Sitte ihre dunklen Haare durch eine Beize blond färbten, blieb für immer verstimmt und mißmuthig, und wurde bald allgemein bekannt als:

„Il fiero odiator del crin biondo."

Seine Verwandten wollten ihn zerstreuen, und drangen darauf, daß er eine edle Venetianerin zur Gemahlin nehme. Sie führten ihn, der als einer der wohlgestaltetsten Männer galt und durch seine Freundestreue die Bewunderung der ganzen Damenwelt auf sich gezogen hatte, bald in diese bald in jene Gesellschaft, um ihn allgemach in die Garne des kleinen gefürchteten Gottes zu locken, dessen Pfeile unter der südlicheren Sonne noch schneller treffen, als bei uns. Allein alle Bemühungen blieben vergebens. Endlich verband sich der alte Foscarini mit dem Senator Gradenigo; die Vermählung Antonio's mit Valenzia wurde als unwiderrufliche Familienangelegenheit, wo nicht als eigentliche Staatssache betrachtet, gegen welche die Betreffenden keine Einsprache wagen durften, und der Tag der Hochzeit wurde bestimmt.

Valenzia, die nach dem Morde Leonardo's die Idee gefaßt hatte, in ein Kloster zu gehen, aber an der Ausführung dieses Gedankens durch den starren Willen ihres Vaters gehemmt wurde, ergab sich mit Demuth in ihr Geschick, denn unter allen Männern, die ihr aufgedrungen werden konnten, war Antonio der schönste, der edelste; er hatte überdies noch den unerreichbaren Vortheil, daß er der wärmste Freund ihrer ersten Liebe war, und sie träumte sich durch seine milde Nähe geschützt vor allen Unbilden einer bisher nur zu tief gefühlten väterlichen Knechtschaft. Doch kannte



Valenzia Gradenigo

[illegible] entgegen neigte, den sie jedoch nicht anders als am dritten Orte, [illegible] Foscarini, eines Freundes des Leonardo, sehen und sprechen konnte.

[illegible] des Leonardo war, mußte er, obwohl dieser aus Zart[illegible] sorgfältig verschwieg, auch viele Lobpreisungen ihrer Schönheit und [illegible] blonden Haare anhören, so daß er unwillkürlich dachte, es [illegible] blonden Locken ein besonderer Zauber liegen, denn keine der pracht[illegible] im Stande gewesen, seinem Busenfreund Leonardo auch [illegible] einzuflößen. Antonio machte sich also ein ganz eigenes Bild von [illegible] hellen Locken, und würde das Antlitz der Donna vielleicht gerne mit [illegible] haben, wenn diese überhaupt vor jemand Anderm, als vor Leonardo den [illegible] hätte. Indessen ging die geheime Liebesgeschichte eine Zeit hindurch ohne Störung ihren Gang.

Mit einem Male jedoch — wer weiß es nicht, welche mannigfachen Triebfedern und verborgenen Gewalten zu jener Zeit in Venedig zu wirken pflegten! — mit einem Male war Leonardo verschwunden, und wenige Tage, nachdem er vermißt wurde, fand man seinen Leichnam mit einer tiefen Wunde in der Brust in einem der vielen Kanäle, von denen die Paläste der venetianischen Großen umspült werden. [illegible] Valenzia's war grenzenlos und stürmisch. Tiefer und andauernder war aber [illegible] der voll Entsetzen vor dem blutigen Körper stand und den Meuchelmord [illegible] betrachtete, indem er ausrief: „Leonardo, Leonardo, daran sind [illegible] Antonio wollte auch von dieser Stunde an nichts mehr hören [illegible], er verachtete die Damen, die sich nach damaliger Sitte ihre [illegible] färbten, blieb für immer verstimmt und mißmuthig, und [illegible]

[illegible] del crin biondo.“

Seine [illegible] drangen darauf, daß er eine edle Venetianerin zur Gemahlin [illegible] einer der wohlgestaltetsten Männer galt und durch seine [illegible] ganzen Damenwelt auf sich gezogen hatte, bald in diese bald in jene [illegible] in die Garne des kleinen gefürchteten Gottes zu locken, dessen Pfeile [illegible] noch schneller treffen, als bei uns. Allein alle Bemühungen blieben [illegible] verband sich der alte Foscarini mit dem Senator Gradenigo; die Vermählung [illegible] Valenzia wurde als unwiderrufliche Familienangelegenheit, wo nicht als eigentliche Staatssache betrachtet, gegen welche die Betreffenden keine Einsprache wagen durften, und der Tag der Hochzeit wurde bestimmt.

Valenzia, die nach dem Morde Leonardo's die Idee gefaßt hatte, in ein Kloster zu gehen, aber an der Ausführung dieses Gedankens durch den starren Willen ihres Vaters gehemmt wurde, ergab sich mit Demuth in ihr Geschick, denn unter allen Männern, die ihr aufgedrungen werden konnten, war Antonio der schönste, der edelste; er hatte überdies noch den unerreichbaren Vortheil, daß er der wärmste Freund ihrer ersten Liebe war, und sie träumte sich durch seine milde Nähe [illegible] vor allen Unbilden einer bisher nur zu tief gefühlten väterlichen Knechtschaft. Doch kannte



F. Hayez pinx. Gem. Gallerie Beroldingen. J. W. Baumann sc.

Valenzia Gradenigo.

auch sie seine Abneigung gegen blondes Haar und erbat sich daher, daß sie sich erst am Tage der Hochzeit entschleiern dürfe.

Auch Antonio hatte weder gegen die Vermählung, noch gegen die erwähnte Bedingniß etwas einzuwenden, ja er nahm die ganze Sache ziemlich gleichgültig hin, bis er sich, nach mehren Gesprächen mit seiner verschleierten Braut von ihrem Geiste und ihrer Bildung stärker und stärker angezogen fühlte, während Valenzia mit echt hingebender Weiblichkeit ihr Herz zum zweitenmale und mit weit tieferen Gefühlen als früher verschenkte.

So kam der Tag der Vermählung unter ganz annehmlichen Umständen heran. Aber in dem Augenblicke, in welchem sich die unglückliche Valenzia, die sich schon am Ziele aller ihrer Wünsche sah, entschleierte, entflammte Antonio's Zorn: „Sie hat mich getäuscht!" rief er, „sie hat mich betrogen, sie wußte, wie alle Anderen, daß ich nie und nimmer ein Weib mit blondem Haare heimführen werde." — Und im vollsten Ausbruche italienischer Lebhaftigkeit brach er sich Bahn durch die versammelte Menge von Verwandten und Bekannten, ohne die, einer Ohnmacht nahe Valenzia zu beachten, — ohne dem stolzen, jetzt bis in das innerste Mark verletzten Senator Gradenigo einen Blick zuzuwenden. — Daß die Häuser Foscarini und Gradenigo von da an gleich den Montecchi und Capuletti in tödtlicher, sich sogar auf die Dienerschaft erstreckender Feindschaft lebten, ist weltbekannt. Nur Valenzia konnte ihrem Gegner nicht gram werden, sie fühlte, daß sie durch ihre Verschleierung gefehlt hatte, und ihr Leid um diesen zweiten Verlorenen war daher weit größer, als das für Leonardo.

Der alte Gradenigo rastete indessen nicht, um sich an Antonio zu rächen und ihm Fallen zu stellen. Allein er konnte nichts Anderes, als die Entfernung des jungen Foscarini bezwecken, und selbst dieses gelang ihm nur auf eine für Antonio höchst ehrenvolle Weise, indem dieser als Gesandter nach Frankreich geschickt wurde.

Vier Jahre war Antonio abwesend. Aber bei seiner Rückkunft war des Gradenigo Groll nicht verraucht. Der Alte hatte es im Gegentheile dahin gebracht, daß Antonio vor den Rath der Drei gefordert wurde, um sich darüber zu rechtfertigen, daß er den Befehlen des Rathes nicht gehorcht, — daß er die Gunst des Pöbels gesucht und dem verbannten Vendramin Aufenthalt gegeben habe. Antonio's kühne Reden und die Hinweisungen auf das, was er bereits für das Vaterland gethan habe, waren mächtig genug, jene Anschuldigungen in Nichts aufzulösen. Allein sein Feind ruhte nicht, ihm den Aufenthalt in Venedig zu verbittern, und nur die Warnungen, die ihm von einem geheimen Freunde zukamen, bewirkten, daß er allen Schlingen auszuweichen vermochte. Dieser geheime Freund war niemand Anderer, als die edle und treue Valenzia, die wie ein Schutzengel über ihn wachte, und selbst dann noch ihrer Rolle treu blieb, als Antonio ein Liebesverhältniß mit einer vornehmen Spanierin — Einige sagen mit der Tochter des Gesandten von Madrid — anknüpfte. Das war ein erwünschter Fall für den alten Gradenigo, der nun den Foscarini eines geheimen Bündnisses mit einer auswärtigen Macht anklagen und seine Gefangennehmung bewerkstelligen konnte. Wohl warnte auch diesmal Valenzia. Sie hatte sogar, dem hohen Senat zum Trotz, Antonio's Flucht angeordnet, allein dieser war zu stolz, um sich vor Ungerechtigkeit zu beugen; er zauderte und wurde in Ketten nach den Gefängnissen des Palazzo Ducale gebracht, wo ihn nun, den alten Gesetzen Venedigs zufolge, ein schnelles Verhör und ein noch rascherer Tod erwartete.

Aber auch in die unterseeischen Grüfte des Dogenpalastes wußte Valenzia zu dringen, Gold und Bitten brachen ihr die Bahn, und der Aufseher, den sie gewonnen hatte, machte sich mit ihr in tiefer Mitternacht auf den Weg nach dem ewig dunklen, ewig feuchten Kerker Antonio's. Ihr Herz pochte laut, theils vor dem Bewußtsein des ungeheuern Wagnisses, das sie sich gegen die Befehle des Senates erlaubte, theils vor Freude, dem Geliebten in der höchsten Noth Rettung bringen zu können. Allein ihr Begleiter war ein echter Diener der Republik. Er schloß eines der Gefängnisse auf, hieß die entzückte Valenzia eintreten und — schlug die Thür hinter ihr zu, die er mit höhnender Hast verriegelte und versperrte. — Valenzia war nun selbst eine Gefangene.

Mit dem Grauen des Tages wurde sie, die für ihr Vorhaben die Tracht einer Nonne gewählt hatte, vor den Rath der Drei geführt. Da saß ihr Vater mit den andern beiden Senatoren, und am Fenster befand sich der Notar, der den Auftrag hatte, jedes verfängliche Wort der fast bis zum Tode Erschreckten aufzuzeichnen. Als sie eingetreten war, erhob sich der alte Gradenigo mit dem Ausdrucke des mächtigsten Grimmes und rief: „Also du bist seine Beschützerin, du, die er vor aller Welt mit Verachtung überhäufte? Du warst es, die mir insgeheim überall in den Weg trat? Du bist es, die es wagt, selbst dem hohen Senat Venedigs zu trotzen? Ich erkenne dich nicht mehr als meine Tochter, deine Verbrechen sind so grenzenlos, als — mein ewiger väterlicher Fluch!" — —

Das war nach der, schon in Schrecken verlebten Nacht zu viel für die tief empfindende Valenzia. Eine Ohnmacht umschleierte ihre Sinne, und unbewußt sank sie in die Arme ihres Verräthers, der sie auch in den Saal der Drei geführt hatte.

Aber selbst dieser Verräther wurde durch die Grausamkeit des Alten erschüttert. „Herr," rief er ihm zu, indem er darauf bedacht nahm, daß sich die Arme nicht an dem Steinpflaster verletzte, „Herr, Ihr seid hier um des Staates willen, nicht aber Euren persönlichen Groll an Eurer eigenen Tochter auszulassen, Ihr seid der Vertreter der Gerechtigkeit, aber Ihr habt keine Vollmacht, Euer eigenes Kind zu verfluchen!"

Eine so kühne Rede des letzten Knechtes der Republik verfehlte selbst bei den eiskalten Senatoren ihre Wirkung nicht, sie sahen stumm vor sich hin, und der alte Gradenigo senkte das Haupt und schlich zu seinem Stuhle zurück. — Das Verhör begann dann in regelmäßiger Weise.

Dieser letzte Moment ist es, welchen Hayez für sein Bild erwählte, das nun wohl keiner weiteren Erläuterung bedarf, und unstreitig zu den besten Werken dieses Meisters gehört, indem es eben so schön componirt ist, als es alle Wünsche in Beziehung auf Farbe, Ton und Beleuchtung erfüllt, und sich eines männlichen, einfachen und höchst sicheren Vortrages erfreut.

Unsere freundlichen Leserinnen wünschten nun wohl auch etwas über den Ausgang der Geschichte der edlen Valenzia zu hören; sie können sich aber bei der damaligen Verfassung Venedigs wohl denken, daß an keine Begnadigung zu denken war, und Valenzia als Opfer ihrer Treue fallen mußte. Indessen können wir zum Troste Aller noch Folgendes bemerken: Wir hatten, wie bei der Beschreibung des Bildes der „beiden Foscari", die Idee, den historischen Grund des Gemäldes auf wissenschaftlichem Wege zu erörtern, und schlugen deshalb alle uns zu Gebote stehenden Werke mit großem Eifer nach; allein wir fanden nur eine Anna Gradenigo oder Gradonigo, welche wir jedoch mit dem Bilde des Hayez nicht in Vereinbarung zu bringen

vermochten. Da aber Ausdauer fast immer zum Ziele führt, und uns das alte Sprüchwort: „Wer sucht, der findet", fest vor Augen schwebte, stießen wir doch endlich auf ein Buch, welches uns die nöthigen Andeutungen darbot, das aber leider kein historisches Werk, sondern ein französischer Roman ist, der beiläufig um das Jahr 1644 bis 1650 geschrieben wurde. Die Leiden der Valenzia sind daher, wie wir selbst mit Bedauern eingestehen müssen, eine Dichtung, die jedoch immer ergreifend genug war, einen Meister wie Hayez zu einem vortrefflichen Gemälde zu begeistern.

Pieter de Hooghe

auch Hooge und Hooch genannt.

Nur selten findet es sich, daß irgend ein Gebirge ganz steil in die Ebene herabfällt, denn gewöhnlich wird das eigentliche hohe Alpenland von niedrigeren Bergen umgeben, an welche sich Hügel reihen, die dann sanft und lieblich in die Ebene hinauslaufen, und somit einen freundlichen und behaglichen Uebergang bilden. Die niederländische Malerschule, die unter van Eyck, Lucas von Leyden, Hanns Hemeling u. A. ihre erste Höhe, ihre mächtigsten Gipfel aber zur Zeit des Rubens, van Dyk und Rembrandt erreicht hatte, begann sich später, besonders durch die schon anderorts erwähnten kirchlichen und kriegerischen Wirren der Niederlande und Hollands mannigfach zu verzweigen und sich, um auch nicht den geringsten Anstoß gegen einmal obwaltende Meinungen und Ansichten zu geben, in das Bereich der Lebens- und Thiermalerei einzulassen, in welcher Epoche wir wieder eine große Zahl ausgezeichneter Künstlernamen vorfinden. Wie aber nach jeder Fluth eine Ebbe eintritt, wurden auch dann die hervorragenden Talente wieder weniger, bis endlich der dreißigjährige Krieg in seinen Folgen fast Alles verschlang, was in die Reihen der schönen Künste gehörte.

Zu denjenigen Malern jedoch, welche zu den besten Ausläufern der holländischen Schule gehören, zählt unstreitig Pieter de Hooghe (geboren 1643, gestorben 1704), und wir würden es uns zu einer großen Freude anrechnen, etwas Ausführliches über sein Leben bringen zu können; allein dieser Wunsch, den wir auch schon in manchem andern Falle vergeblich hegten, ist uns hier gleichfalls versagt, und all unser Nachsuchen in Bibliotheken, all unser Nachschlagen in älteren und neueren Werken über Kunst, blieb umsonst. Ja der einzige Gewinn, den wir von dieser keineswegs angenehmen Arbeit hatten, war der, zu sehen, wie jeder der späteren Schriftsteller seinen Vorgängern getreulich nachschrieb. So schrieb Nagler in seinem neuen Künstler-Lexikon (Band 6, Seite 291) dem Füeßli nach. — Füeßli aber schrieb (Band 1, Seite 323) dem Johannes Winkelmann (Seite 85), dieser dem Descamps, und Descamps (Tom. III. pag. 162) dem Houbracken nach, welcher der Erste ist, der des Pieter de Hooghe erwähnt und von ihm (Band 2, S. 34) sagt: „Ihm, nämlich Ludolf dem Jungen (von dem

Houbracken eben spricht), folgte Pieter de Hooghe, der in dem Malen von Gemächern ausgezeichnet war, in denen er Gesellschaften von Herren und Jungfrauen anbrachte. Er hatte einige Zeit bei dem berühmten Niklas Berghem gelernt, und zwar zugleich mit Jacob Ugtervelt, und begnügte sich, Gesellschaften natürlich und mit großem Fleiße u. s. w. zu schildern, ohne viel Perspective zu seinen Arbeiten zu gebrauchen und der geometrischen Richtigkeit eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken."

Gegen Unmögliches läßt sich nicht ankämpfen, daher auch wir nicht eher ausführlichere Nachrichten über de Hooghe's Leben und Wirken bringen können, als irgend ein glücklicher Kunstforscher Holland's neue und sichere Quellen entdeckt, und klaren Aufschluß über einen Meister giebt, dessen Gemälde überhaupt nicht zu den häufigsten gehören, und, trotz der Einfachheit in der Wahl seiner Gegenstände, doch dadurch einen bedeutenden Werth erhalten, daß sie nicht nur naturgetreu und sehr durchgeführt sind, sondern oft durch einen einfallenden Lichtstrahl oder durch Reflectirungen des Lichtes einen eigenthümlichen poetischen Reiz bekommen. Hooghe verwendete gleich van Dyk meist große Sorgfalt auf die Hände seiner Figuren. Seine schöneren Bilder werden theuer verkauft, wie denn Sir Robert Peel 1825 eine Frau in einem schwarzen Kleide, einfache Rückenfigur, um 945 Pfund Sterling an sich brachte, und in der Gemäldeversteigerung zu Paris am 14. December 1854 ein „Binnenhous" um 5450 Francs angekauft wurde.

Zu Wien befinden sich unseres Wissens nur drei echte Gemälde von Pieter de Hooghe und zwar:

In der Gallerie Czernin:
Die Malerwerkstätte (s. d. Folge).

In der Sammlung Biehler:
Ein Gemach mit Waffen und Stoffen, in welches ein Knabe hereinschreitet, und

Im Besitze der Fräulein von Clerk:
Ein tapezirtes Gemach, mit einem Herrn und einer Dame.



Houbracken eben spricht), folgte Pieter de Hooghe, der in dem Malen von Gemächern ausgezeichnet war, in denen er Gesellschaften von Herren und Jungfrauen anbrachte. Er hatte einige Zeit bei dem berühmten Niklas Berghem gelernt, und zwar zugleich mit Jacob Ugtervelt, und begnügte sich, Gesellschaften natürlich und mit großem Fleiße u. s. w. zu schildern, ohne viel Perspective zu seinen Arbeiten zu gebrauchen und der geometrischen Richtigkeit eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken."

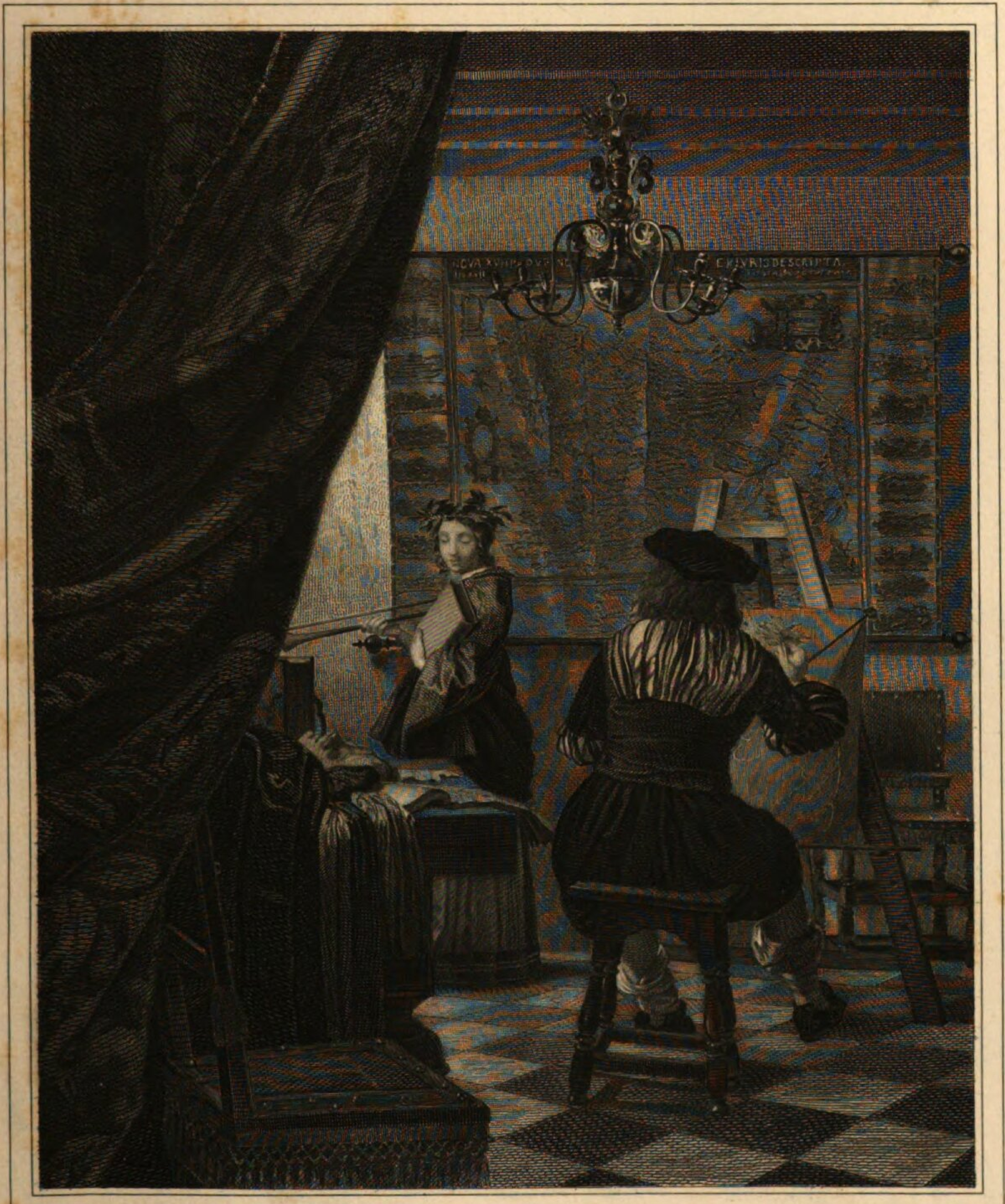
Gegen Unmögliches läßt sich nicht ankämpfen, daher auch wir nicht eher ausführlichere Nachrichten über de Hooghe's Leben und Wirken bringen können, als irgend ein glücklicher Kunstforscher Holland's neue und sichere Quellen entdeckt, und klaren Aufschluß über einen Meister giebt, dessen Gemälde überhaupt nicht zu den häufigsten gehören, und, trotz der Einfachheit in der Wahl seiner Gegenstände, doch dadurch einen bedeutenden Werth erhalten, daß sie nicht nur naturgetreu und sehr durchgeführt sind, sondern oft durch einen einfallenden Lichtstrahl oder durch Reflectirungen des Lichtes einen eigenthümlichen poetischen Reiz bekommen. Hooghe verwendete gleich van Dyk meist große Sorgfalt auf die Hände seiner Figuren. Seine schöneren Bilder werden theuer verkauft, wie denn Sir Robert Peel 1825 eine Frau in einem schwarzen Kleide, einfache Rückenfigur, um 345 Pfund Sterling an sich brachte, und in der Gemäldeversteigerung zu Paris am 14. December 1854 ein „[illegible]" um 5450 Francs angekauft wurde.

Zu Wien befinden sich unseres Wissens nur drei echte Gemälde von Pieter de Hooghe und zwar:

In der Gallerie Czernin:
Die Malerwerkstätte [illegible]

In der Sammlung [illegible]:
Ein Gemach mit [illegible], in welches ein Knabe hereinschreitet, und [illegible]

Im Besitze des [illegible]:
Ein tapezirtes Gemach mit [illegible] und einer Dame.



Pieter de Hooghe pinx. Gem. Gallerie Czernin. A. Simon sc.

Die Malerwerkstätte.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die Malerwerkstätte.

Gemälde von Pieter de Hooghe.

(In der Gallerie Czernin.)

Wenn man dieses ausgezeichnet fleißig und dabei doch männlich gemalte Bild länger betrachtet, so verfällt man, wir haben dies an mehren aufmerksamen Besuchern der Gallerie Czernin, so wie an uns selbst wahrgenommen, nach und nach in ein Stillschweigen, gewissermaßen als wollte man die Ruhe, die in dem Atélier des reinlichen und sorgsamen holländischen Meisters herrscht, nicht stören, damit auch er in seiner Arbeit nicht irre werde. Der Maler, wahrscheinlich Pieter de Hooghe selbst, mit seinem Barett auf dem Kopfe und seinen licht und dunkel gestreiften Plüschhosen, kehrt, auf seinem Stuhle sitzend, dem Beschauer den Rücken zu, und malt an einer Göttin des Ruhmes. Seine Frau, mit Lorbeer bekränzt, dient ihm als Modell, und auf ihrem Antlitz zeigt sich jene eigenthümliche Ruhe, die nur Denjenigen eigen wird, die schon öfter Gelegenheit hatten, sich in jener Art von Geduld zu üben, die ein Maler von seinem Modelle fordert, welcher hier überdies ein holländischer ist, der in seinem Phlegma wohl nicht auf den Gedanken kommt, daß Jenem, auch bei dem langsamsten Auftragen der Farben, die Zeit nur im mindesten lang werden könne. Man bedauert fast die junge Frau, die da so unbeweglich stehen muß; und doch denkt man daran, wie sehr der langsam vorgehende Maler, der sich nur vollständig gekleidet vor seine Staffelei setzt, erschrecken würde, wenn eine unvorhergesehene Bewegung die Falten des Gewandes der improvisirten Ruhmesgöttin plötzlich veränderte und die bisherigen Bemühungen des Meisters zu nichte machte, wodurch denn auch das arme Modell gezwungen würde, von vorne anzufangen. Ruhe ist es überhaupt, die in diesem Gemälde vorwaltet, und daher, wie wir schon oben andeuteten, auf den Beschauer zurück wirkt. Das Licht ist vollkommen gesperrt, und daher auch die Haltung eine durchaus ruhige. Die Details aber sind trotz der Ruhe, die bei vielen Malern durch Vernachlässigung des Einzelnen hervorgebracht oder erzwungen wird, vollkommen ausgeführt, und zeugen eben sowohl von der Ausbauer des Künstlers, als davon, daß die Ausführung sein Impasto und seinen festen Pinselzug nicht zu überwältigen vermochte. Das Bild ist, besonders in Beziehung auf die zu Wien vorhandenen Werke dieses Meisters, ganz ausgezeichnet und gehört ohne Zweifel überhaupt zu den schönsten Producten des Pieter de Hooghe. Wir erinnern uns wenigstens nicht, irgendwo ein schöneres gesehen zu haben; es müßte denn sein, daß in England, wo so Manches im Privatbesitze vergraben liegt, noch etwas Besseres von der Hand dieses Künstlers aufzufinden wäre.

Jan Beeldemacker.

Da es die Hauptaufgabe unseres Werkes ist, nicht nur die bekannten und bereits anderweitig abgebildeten Hauptgemälde der Sammlungen Wien's vorzuführen, sondern auch bisher weniger allgemein gekannte Gemälde oder Werke sehr seltener Meister zu bringen, so ergreifen wir die Gelegenheit, hier das unseres Wissens einzige zu Wien befindliche Bild von Beeldemacker's Hand unseren Lesern im Stahlstiche mitzutheilen.

Jan Beeldemacker gehört zu jenen Meistern, die man in ihrer Art sehr rühmt, über deren Leben aber, durch Zufall oder durch Nachlässigkeit, fast gar nichts bekannt ist. Selbst Naglers zweiundzwanzigbändiges Künstlerlexikon, welches sonst doch so ausführlich ist, sagt nichts von ihm, als daß er sehr geachtet war, daß er sehr viele Wandgemälde fertigte, und daß aus diesem Grunde seine Oelgemälde zu den äußerst seltenen gehören. Auch Zanni in seinem Verzeichniß der Künstler nennt nur Beeldemacker's Namen, fügt demselben aber, in der Rubrik über die Geschicklichkeit jedes Meisters ein B. B. das ist: bene benissime bei, wodurch sich also ergiebt, daß Beeldemacker, obwohl einer der am wenigsten gekannten, doch ein besonders schätzbarer Maler der niederländischen Schule sei. Der „schäckernde Jäger" (s. d. folgende Blatt) ist das erste Bild dieses Meisters, welches dem Verfasser dieser Zeilen, der doch von seiner Knabenzeit an Gelegenheit hatte, ungewöhnlich viele Gemälde aller Schulen zu sehen, vor Augen kam. Ehemals galt es für einen „Weenix", ohne daß man sich die Mühe genommen hätte den Namen zu untersuchen, der in der linken Unterecke des Bildes, mit alter Farbe und von der Hand des Meisters geschrieben steht. Erst die eigene Untersuchung unter der Theilnahme des Besitzers des Bildes, brachte den Namen zu vollkommener Klarheit, und so wurde aus einem zweifelhaften Weenix ein unbestreitbares Werk Beeldemacker's. Wir haben oben den Ausdruck: „mit alter Farbe" gebraucht, und glauben, daß es unseren bilderliebenden Lesern nicht uninteressant sein wird zu erfahren, daß zu den vielen Täuschungen, deren sich manche Bilderhändler bedienen, um ungeübte Kunstliebhaber zu locken und zu betrügen, auch der gehört, daß man an einer passenden Stelle eines alten Bildes den Firniß wegnimmt, den Namen des fingirten Meisters mit dunkler Farbe darauf schreibt, und wieder einen etwas gebräunten Firniß darüber zieht. Allein dieser Trug

ist so leicht durch ein Gemenge von Terpentinöl und Weingeist hinwegzuschaffen, daß diese Herren auf etwas Ausdauernderes sinnen mußten. Sie ließen daher den bekannten Namenszug eines berühmten Meisters (z. B. wie wir selbst sahen, den J. J. Ruisdael's) genau von Draht nachflechten, machten diesen glühend und brannten den Namen in das Gemälde ein. Eine solche Aufschrift konnte freilich weder mit Terpentin noch mit Aether weggeputzt werden, allein der Kenner entdeckt den Betrug doch, denn ein solcher eingebrannter Name steht nicht flach, sondern mit aufgetriebenen Rändern auf dem Bilde, weil sich die alte Farbe durch die Hitze aufbläht.

Beeldemacker malte viele große Landschaften mit Figuren und Thieren, oder Jagdstücke, und war besonders geschickt in der Darstellung von Hunden. Seine Bilder haben alle einen warmen und tiefen Ton und sind mit fertiger Hand und einer gewissen Eleganz gemalt. Er hatte einen Sohn, welcher ähnliche Gegenstände, aber mit minderem Glücke darstellte.



Der sterbende Jäger

[illegible] Terpentinöl und Weingeist hinwegzuschaffen, daß diese [illegible] mußten. Sie ließen daher den bekannten Namenszug [illegible] selbst sahen, den J. J. Ruisdael's) genau von Draht [illegible] brannten den Namen in das Gemälde ein. Eine solche [illegible] Terpentin noch mit Aether weggeputzt werden, allein der [illegible] denn ein solcher eingebrannter Name steht nicht flach, son[illegible] auf dem Bilde, weil sich die alte Farbe durch die Hitze aufbläht.

[illegible] malte viele große Landschaften mit Figuren und Thieren, oder Jagdstücke, [illegible] in der Darstellung von Hunden. Seine Bilder haben alle einen [illegible] und sind mit freier Hand und einer gewissen Eleganz gemalt. Er [illegible] Gegenstände, aber mit minderem Glücke darstellte.



Jan Beldemacker pinx. Gem. Gallerie Biehler. W. Witthoeft sc.

Der schäkernde Jäger.

Der schäckernde Jäger.

Gemälde von Jan Beeldemacker.

(In der Sammlung Biehler.)

Der Stoff dieses Bildes ist ganz heiterer Art. Eine Jägerdirne, nichts weniger als eine große Schönheit, brachte einen Kübel mit dem Brei für die Jagdhunde in den Wald hinaus. Der junge Mynheer ist zugegen, um nach Art solcher Herren zu sehen, ob seine Hunde Appetit haben; aber die Nähe der Dirne läßt ihn sein Vorhaben vergessen, er denkt „het oogenblik is gunstig", und umhalst das Mädchen, das sich einigermaßen wehrt und mit der einen Hand das Antlitz des Liebelaunigen zurückdrängt. Ob diese Hand gerade in sanfter Weise mit dem Angesicht des zudringlichen Mynheer in Berührung kam, wollen wir dahingestellt sein lassen, da die Kuh im Gebüsch mit emporgerecktem Kopfe herüber schaut und selbst Meister Bock, der eben einige Blätter kaut, so forschend auf die Gruppe blickt, daß man beinahe glauben möchte, das „wat belieft U?" der Dirne sei von einem Klatsch begleitet gewesen, der nicht nur diese Thiere sondern auch zwei der Hunde aufmerksam machte, die ebenfalls nach der Gegend hinsehen, wo der Schall ertönte. Aber ein erfahrener Mynheer ist nicht so leicht entwaffnet, er denkt oder sagt „laat ons maar geene Complimenten maken", und sucht die Dirne ohne Umstände näher an sich zu ziehen. Der etwas weiter rückwärts stehende Waldhüter mit seinem langen Stocke ist ein artiger Bursche, er merkt, daß er hier unnütz wird, und empfiehlt sich, indem er salutirend die Hand an den Hut legt. Ein zweiter Jäger entfernte sich schon früher mit schußfertig gehaltenem Gewehre. Von den Hunden, die sehr hübsch und vermuthlich nach der Natur gezeichnet sind, hat sich nur das gefräßige Windspiel nicht irre machen lassen; ja es scheint die Gelegenheit benützen zu wollen, um recht viel für sich zu gewinnen.

Das Bild (1 Schuh 11 Zoll hoch und 2 Sch. 6 Zoll lang) ist auf Leinwand gemalt und, obwohl der landschaftliche Theil desselben etwas nachdunkelte, sehr gut erhalten. Sehr schön, und an die Behandlungsweise des Wynants erinnernd, sind die Blätter am Fuße des Baumstammes gemalt.

Alessandro Buonvicino.

Genannt: il moretto da Brescia.

Unter allen Malern der venetianischen Schule zeichnet sich Buonvicino durch zwei besondere Eigenschaften aus; durch große Frömmigkeit und durch sein besonderes Gefühl für die Anmuth und Schönheit weiblicher Köpfe. Alessandro Buonvicino (nach Andern: Bonvicino) wurde um das Jahr 1490 zu Brescia geboren. Die Nachrichten über sein Leben sind so spärlich, daß selbst über seine Abstammung nicht das Mindeste verlautet und man weiß nur, daß er, noch ziemlich jung, zu dem brescianer Meister Fioravante Ferramolo in die Schule ging, wo er ohne Zweifel ganz ungewöhnlich rasche Fortschritte machte, indem er schon im Jahre 1515 jene h. Magdalena malte, die sich jetzt in der Gemäldesammlung der Kunstakademie zu Venedig befindet. Ferramolo scheint ihm jedoch nur die erste Bahn gebrochen zu haben, denn seine größere Ausbildung und die Schönheit seines Colorits erlangte er nur durch das Studium der Werke Tiziano's, welchen er in Venedig sah, wo er bis zum Jahre 1523 verweilte. Im nächsten Jahre malte er das große Altarblatt für den Dom zu Brescia, und blieb von da an bis zu seinem Tode, der um 1560 erfolgte, in seiner Vaterstadt. Eine große Umwandlung in seinen Arbeiten ging aber vor sich, als er den tadellos reinen Styl Rafael's kennen lernte, der ihm schon aus den Copien und den Stichen nach diesem Meister entgegen leuchtete, ohne daß er ein Originalwerk desselben gesehen hätte. Von dieser Zeit an bekamen seine Gestalten, ohne daß er gerade ein Nachahmer Rafael's geworden wäre, mehr Würde; alle seine Formen wurden reiner und edler, und die Antlitze seiner Frauen erhielten eine höhere, sinnigere Anmuth, obwohl er schon früher getrachtet hatte, die Köpfe heiliger Frauen so edel wie möglich zu halten und sich oft, besonders aber bei dem sehr geschätzten Madonnenbilde in Monte Paitone, durch Beten und Fasten zu seiner Arbeit vorbereitete.

Buonvicino — seinen Beinamen: il moretto, erhielt er wahrscheinlich von seiner dunklen Gesichtsfarbe — war bei den Kunstgeschichtschreibern durch längere Zeit ziemlich unbeachtet geblieben; selbst der oft sehr weitschweifige Vasari erwähnt seiner nur nebenbei, indem er bei den Lebensbeschreibungen anderer norditalienischer Meister — z. B. bei Carpi — anführt, daß auch Buonvicino

ein geschickter Maler gewesen sei, der es besonders liebte, Gewänder von Gold- oder Silberstoff, Sammet, Damast u. s. w. nachzubilden, und seine Figuren sehr geschickt damit bekleidete. Erst in neuerer Zeit ist diesem Maler die gehörige Würdigung zu Theil geworden; die Brescianer setzten ihm, in gerechtem Stolze auf ihren Mitbürger, erst vor Kurzem zwei Denkmale, das eine durch den Architecten Vantini auf dem Campo Santo mit der Inschrift:

„Ebbe fama minore dell'ingegno."

und ein zweites in der Kirche S. Clemente, veranlaßt von Fabricieri, mit der Aufschrift:

„Al sommo pittore Alessandro Buonvicino, detto il moretto, che in questa chiesa condusse molte opere."

Auch in dem Saale des Capitols, in welchem die Büsten der berühmtesten Künstler aller Zeiten stehen, wurde erst jüngst, und zwar auf Veranlassung des Malers Coghetti, sein Bildniß aufgestellt. Das Rathhaus zu Brescia besitzt zwei Gemälde von seiner Hand, von denen sich das eine durch die Großartigkeit des Gedankens und die Tiefe des Gefühls auszeichnet. Es wird gewöhnlich „la passione" genannt, und zeigt den Heiland, der mit der Blässe des Todes, die sich nicht nur über sein Angesicht, sondern über seinen ganzen Leib verbreitet, entfernt von den übrigen Figuren sitzt. Hinter ihm steht ein Engel, der ein ausgebreitetes, in wenig Falten herabsinkendes Tuch hält und voll von der innigsten Wehmuth auf den leidenden Gottessohn herabsieht. Auch in der Portraitmalerei war Moretto ein Meister, und besonders schön ist das von ihm gemalte Zimmer in dem Hause Martinengo zu Brescia, welches er laubenartig verzierte, indem er dabei die Bildnisse der Frauen der Familie Martinengo anbrachte. Die Köpfe seiner Heiligen haben indessen immer einen gewissen Zug von Schwermuth, der sich selbst in seine weiblichen Portraite hinüberzieht, und seine trefflich modellirten Gestalten neigen immer zum Ernsten und Tiefsinnigen; wie er denn auch selbst ein in sich gekehrter Mensch gewesen sein mag, was aus den erwähnten religiösen Vorbereitungen zu seinen Bildern zu erhellen scheint. Auch mag er nicht allzuschnell gearbeitet haben, da im Ganzen genommen nur eine geringe Zahl seiner Arbeiten bekannt ist, und sich nur wenige Kupferstiche nach seinen Werken vorfinden. Er unterschrieb sich auf seinen Bildern meist mit seinem Beinamen Aless. Morettus.

Wien besitzt nur drei Gemälde von seiner Hand:

Im k. k. Belvedere:

Die heilige Justina (s. d. Folge).

In der Gallerie Liechtenstein:

Eine Madonna mit dem Kinde, daneben der h. Anton, Einsiedler. Halbe Figuren. — Das Antlitz der Madonna ähnelt in den Grundzügen jenem der h. Justina.

Der Kopf eines Mönchs mit einem Buche in der Hand. (?)



Die heilige Justina.

[illegible] der es besonders liebte, Gewänder von Gold- oder Silberstoff, [illegible] nachzubilden, und seine Figuren sehr geschickt damit bekleidete. Erst in [illegible] die gehörige Würdigung zu Theil geworden; die Brescianer setzten [illegible] Mitbürger, erst vor Kurzem zwei Denkmale, das eine durch [illegible] auf dem Campo Santo mit der Inschrift:

„[illegible] fama minore dell'ingegno."

[illegible] in der Kirche S. Clemente, veranlaßt von Fabricieri, mit der Aufschrift:

„[illegible] pittore Alessandro Buonvicino, detto il moretto, che in questa chiesa [illegible] molte opere."

[illegible] in welchem die Büsten der berühmtesten Künstler aller [illegible] und zwar auf Veranlassung des Malers Coghetti, sein Bildniß [illegible] Das Rathhaus zu Brescia besitzt zwei Gemälde von seiner Hand, von denen sich [illegible] und die Tiefe des Gefühls auszeichnet. Es [illegible] genannt, und zeigt den Heiland, der mit der Blässe des Todes, [illegible] sondern über seinen ganzen Leib verbreitet, entfernt von den [illegible] Hinter ihm steht ein Engel, der ein ausgebreitetes, in wenig Falten her[illegible] Wehmuth auf den leidenden Gottessohn herab[illegible] ein Meister, und besonders schön ist das von [illegible] in Brescia, welches er laubenartig verzierte, [illegible] Familie Martinengo anbrachte. Die Köpfe seiner [illegible] Schwermuth, der sich selbst in seine weib[illegible] Gestalten neigen immer zum Ernsten [illegible] gekehrter Mensch gewesen sein mag, was [illegible] Bildern zu erhellen scheint. Auch mag er [illegible] nur eine geringe Zahl seiner Arbeiten [illegible] Werken vorfinden. Er unterschrieb sich [illegible] Moretus.

[illegible]

In der [illegible]

Eine M[illegible] der h. Anton, Einsiedler. Halbe Figuren. — Das Antlitz [illegible] jenem der h. Justina.

Der Kopf [illegible] Mönchs mit einem Buche in der Hand. (?)



Aless. Buonvicino
il Moretto da Brescia } pinx.

k. k. Gallerie im Belvedere

Leybold. sc.

Die heilige Justina

Verlag der Kunstanstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Die heilige Justina.

Gemälde von Alessandro Buonvicino, genannt il moretto da Brescia.

(Im k. k. Belvedere.)

Die heilige Justina ist ein Bild, welches nicht nur unter den venetianischen, nicht nur unter den italienischen, sondern überhaupt unter allen Gemälden des k. k. Belvederes wie ein wahrer Stern, wie eine der reinsten Kunstperlen hervorleuchtet, und jedenfalls zu den schönsten, tiefempfundensten Werken gehört, die je durch Pinsel und Farbe hervorgebracht wurden. Dies sagen nicht wir allein; es ist die Stimme aller Kenner, es ist das Urtheil der Welt. Das Gemälde, unbestreitbar in der besten Zeit des Moretto gemalt, befand sich früher im Schlosse Ambras bei Inspruck. Es gelangte höchst wahrscheinlich als ein Geschenk an den eifrig sammelnden Erzherzog Ferdinand von Tyrol und wurde dann später der k. k. Gallerie einverleibt.

Es stellt die heilige Justina dar, zu deren Füßen ein Einhorn liegt, während neben ihr der andächtige heil. Cyprianus kniet. Die Legende erzählt, daß im dritten Jahrhundert zu Antiochia eine christliche Jungfrau von ungewöhnlicher Schönheit lebte, und daß sich mehre vornehme heidnische Jünglinge mit allem Eifer um sie bewarben. Aber der Glühendste der Glühenden war Cyprianus, dessen Leidenschaft für Justina so sehr über alle Grenzen ging, daß er sich sogar in ein Bündniß mit dem Teufel einließ, um die Erfüllung seiner Wünsche zu erreichen. Der Teufel suchte nun die Gelegenheit anzubahnen, er verwandelte den Cyprianus bald in diese bald in jene Gestalt, damit er die fromme Jungfrau desto leichter berücken sollte, und beinahe schien das milde Herz Justinens nachzugeben, als sie sich noch zu rechter Zeit ermannte, und das Zeichen des heiligen Kreuzes machte, wodurch der ganze Spuk verscheucht wurde. Jetzt fiel ihr Cyprianus zu Füßen und bot seine ganze Beredtsamkeit auf, um ihre Vergebung zu gewinnen. Mit Ruhe und Sanftmuth, aber mit eindringlichen Worten machte ihn Justina auf sein schreckliches Vergehen aufmerksam, und wußte so tief auf ihn einzuwirken, daß er nicht nur sein frevelndes Ansinnen aufgab, sondern daß er sogar ein aufrichtiger und treuer Anhänger der christlichen Lehre wurde, und sich mit solchem Eifer dem Priesterstande zuwandte, daß er endlich einer der ausgezeichnetsten Bischöfe Antiochia's ward, während Justina das Amt einer Aebtissin in einem von ihr

gestifteten Frauenkloster bekleidete. In dieser Zeit wurden die Christen von dem römischen Kaiser Diocletian auf das härteste bedrängt; aber um zu zeigen, daß der Tod für die heilige Lehre mehr werth sei, als das Leben, und um ihren Glaubensgenossen Muth zu machen und ihnen als Beispiel zu dienen, begaben sich Justina und Cyprianus freiwillig zum Statthalter des Imperators, bekannten sich als Christen und baten voll Begeisterung, den Märtyrertod erdulden zu dürfen. Sie starben, zweihundert achtzig Jahre nach Christo, vereint unter dem Schwerte des römischen Schergen.

Die älteren Künstler pflegten sich wenig um ein der Zeit entsprechendes Kostüm zu kümmern, und selbst Rafael, der doch von Gelehrten aller Art umgeben war, vermied nicht immer derlei Anachronismen. Auch Moretto dachte nicht daran, erst lange nachzuforschen, was man im dritten Jahrhundert für eine Art von Gewändern trug, und entwarf seine Gestalten in der malerischen Tracht seiner eigenen Gegenwart. Diese Bekleidung und die schlechte Verfassung der alten Cataloge zu Ambras gaben denn auch den Anlaß, daß man den knieenden Mann für den Herzog Alfons den Ersten von Ferrara hielt, obgleich Moretto nie nach Ferrara kam, und man durchaus keinen Anhaltspunct findet, durch welchen nur einigermaßen bestätigt würde, daß Moretto jemals mit jenem Herzog in Verbindung stand. Auch gleichen die Bildnisse des Alfons auf den ferrareser Münzen und Schaustücken nicht im mindesten den Zügen des Mannes, der im Bilde verehrend vor der heiligen Justine kniet. Aber noch ein anderer Mißgriff trat durch die Oberflächlichkeit der alten Ambraser Verzeichnisse hervor; der wahre Name des Meisters war verschwunden, und da man sich einer h. Katharina von Pordenone erinnerte, welche einige Aehnlichkeit mit der h. Justina hatte, so wurde das Bild von einem der früheren Gallerie-Directoren kurzweg und ohne weitere Vergleichung dem Pordenone zugeschrieben. Bei der Bequemlichkeit des Nachredens bürgerte sich diese falsche Bezeichnung so sehr ein, daß der Name Pordenone's sogar noch, während wir dieses schreiben, auf dem Rahmenschilde des Bildes zu lesen ist, obgleich sich ausgezeichnete neuere Kunstforscher entschieden für Moretto aussprachen. Freiherr v. Ransonnet ließ in den österreichischen Blättern für Literatur und Kunst eine eigene, sehr schätzenswerthe Abhandlung drucken, in welcher er jene falsche Annahme ernstlich widerlegt, und nebst andern triftigen Beweisen auch eine zweite Darstellung der heil. Justina im Palaste Terzi Lana zu Brescia anführt, welche höchst wahrscheinlich von einem der Schüler Moretto's herstammt und ungemein viele Aehnlichkeit mit unserm Bilde im k. k. Belvedere besitzt.

Das Einhorn zu den Füßen der Heiligen ist das Sinnbild der Reinheit und der Stärke. Die alte Sage über dieses Thier erzählt, daß es von Niemanden zähmbar war, als von einer reinen Jungfrau, und die Mysteriologen des Mittelalters betrachteten es auch als ein Sinnbild des Heilandes.

Was den Kopf der Heiligen betrifft, so wollen wir eine Stelle aus den ziemlich selten gewordenen „Betrachtungen über die k. k. Bildergallerie" (Bregenz 1785) anführen, die von einem Ungenannten geschrieben wurden, der sich sonst nicht scheute, seine Bitterkeiten ziemlich ungeschminkt zu Tage zu fördern. Er sagt bei dem Anblicke der Justina unter Anderm:

„Ich will weder ein Lobredner des natürlichen Colorites sein, das in diesem Bilde herrscht, weder der prächtigen Anordnung, welche Größe verkündet, weder der Höhe des Geistesschwunges, den so wenige einfache Züge offenbaren — nur auf den feierlichen Ernst der Heiligen sehe

ich, mit dem sie den Knienden mit einem Götterblick durchdringt. Die Erhabenheit dieses Antlitzes heftet mich an die Erde fest, wie das ungeheure Alpengebirge den Wanderer der flachen Landschaft, der unvermuthet an ihrem Felsenfuße stille steht, zum jungfräulichen Schnee hinaufstaunend. Ein Antlitz, das weder lächelt noch zürnt, ein hohes Auge, das stille steht und doch Strahlen ausgießt und die Schwäche meines Auges überfällt, wie die Pracht der aufsteigenden Sonne! — So einen gewaltigen Ausdruck einer ungekünstelten Majestät sah ich noch nie!" — —

Wo schon ein Mann, wie dieser Ungenannte, der seinen Wespenstachel bei jeder Gelegenheit zu wetzen wußte, in solche Begeisterung geräth, muß wohl jeder andere, mildere Beschauer eine Befriedigung fühlen, die ihm gewiß nur wenige andere Gemälde gewähren, und ihn, wenn er auch die ganze Welt durchreiste, dies Bild nie wieder vergessen läßt.

Ferdinand de Brackeleer.

Dieser Künstler, der einen der vorzüglichsten Namen unter den neueren Genremalern Hollands besitzt, wurde im Jahre 1792 zu Antwerpen geboren, und zeigte, wie fast jeder, der später als ein tüchtiger Maler galt, schon als Knabe große Freude an Bildern und große Anlage zum Zeichnen. Er kam bald als Lehrling in die Schule des Master Jan van Bree, der im Beginne unseres Jahrhunderts als ein tüchtiger Künstler galt. Hier lernte er rasch, und gewann schon in seinem neunzehnten Jahre den ersten Preis bei dem Wettzeichnen nach dem lebenden Modell. Dies machte die Vorsteher der „Gesellschaft zur Aufmunterung der Künste" auf den jungen Brackeleer aufmerksam; er fand Gönner an ihnen und rechtfertigte ihre Neigung zu ihm dadurch, daß er schon nach zwei Jahren (1813) ein kleines historisches Gemälde ausstellte, welches so gelungen war, daß ihm die Gesellschaft auch hier den ersten Preis zuerkannte. Brackeleer studirte eifrig fort, und war nach weiteren sechs Jahren so wohl gerüstet, daß er sich bei dem großen „wedstryd", der von dem Könige von Holland selbst eröffnet wurde, betheiligen konnte, und an der königlichen Akademie den großen Ehrenpreis errang, in Folge dessen ihm gestattet wurde, als Pensionär auf drei Jahre nach Italien zu reisen. Die Gemälde, welche er vor seiner Abreise (1819) ausstellte, waren „Romulus und Remus" und „Tobias, der seinem Vater die Augen salbt". In Italien war Brackeleer sehr fleißig, und brachte mehre Gemälde und sehr viele Studien mit nach Hause. Auf der Ausstellung von 1822 sah man seinen „Esau und Jacob" und eine „heilige Familie". — Nun begann er aber eine andere Richtung einzuschlagen, indem er sich gänzlich der Genremalerei zuwandte, für die er schon früher große Neigung gezeigt hatte. Es erschien sein „Brodbäcker", seine „Küche mit dem Kesselflicker", dann 1825 „Adrian Brouwer und Craesbecke" — 1828 „Frans van Mieris, Lievens und Breekelenkamp vor der Herberge des Jan van Steen" — 1830 „Rubens, der bei Rembrandt das Bild „„der Strohhut"" malt" u. s. w. Zu einem seiner gerühmtesten Werke gehört das Bild, welches den Kampf der Antwerpener (4. November 1576) gegen die plündernden Spanier darstellt, und wobei eine Gruppe von Frauen als ganz vorzüglich geschildert wird. Er erhielt in Folge seiner Verdienste den belgischen Leopoldsorden. Schüler von ihm sind: Block, Leijs, Inholz, Pez, Somers, Hunin, Venneman, Janssens, Cock de Bruijkere, Fisette, Rousseaux, Carpenter, Ghesguiere, Backer u. v. A.; so daß man fast

sagen könnte: Braekeleer war eine Art von Mittelpunct, von dem die heutigen Maler Hollands ausgingen.

Von seiner Hand befinden sich zu Wien in den bekannteren Sammlungen von neuen Bildern:

In der Sammlung Fellner:
Eine Scene in einer Wirthstube (1847).

In der Sammlung Heekeren:
Die Dorfschule (s. d. Folge).

In der Sammlung Arthaber:
Eine arme Handwerkerfamilie.
Der Sonntag.



zogen konnte: Braekeleer war eine Art von Mittelpunct, von dem die heutigen Maler Hollands ausgingen.

Von seiner Hand befinden sich zu Wien in den bekannteren Sammlungen von neuen Bildern:

In der Sammlung Fellner:
Eine Scene in einer Wirthsstube (1847).

In der Sammlung Hoeksen:
Die Dorfschule [illegible]

In der Sammlung Arthaber:
Eine arme Handwerkerfamilie.
Der Sonntag.



Ferd. de Braekeleer pinx. | Gem: Gallerie Heekeren. | E. Wagner sc.

Die Dorfschule.

Die Dorfschule.

Gemälde von Ferdinand de Braekeleer.

(In der Sammlung Heekeren.)

Hundert- und aber hundertmal finden wir, von Pieter Brueghel an bis in unsere Zeiten, Darstellungen von Schulmeistern und Dorfschulen, die bald mehr in witzigem oder spöttischem, bald in gemüthlichem Sinne aufgefaßt sind, aber fast immer unsere Theilnahme erregen, denn ein Landschulmeister hat beinahe jederzeit etwas Malerisches, und zwar um so mehr, je weniger er sich eines sogenannten „guten Postens" erfreut, je mehr sich die liebe Armuth bei ihm breit macht und jenen steifen, gleichförmigen, eintönigen Prunk ferne hält, welchen man in den, stets in voller Galla dastehenden Gemächern des Reichen findet, der aber keinen Künstler zu irgend einer Darstellung begeistern kann, weil ihm trotz Ordnung, Sauberkeit und Pracht, das poetische Element gänzlich fehlt. Hier jedoch, in der holländischen Dorfschule Brackeleer's, hat man sich durchaus nicht über eine zu regelrechte Anordnung der Geräthschaften zu beklagen, und Zufall und Willkür — die dem Genremaler am meisten geneigten Gottheiten! — haben hier ihr freiestes Spiel gefunden. Auf dem alten Rumpelkasten rückwärts in der dunklen Ecke stehen Töpfe verschiedener Art und zu mancherlei Gebrauch; ja der Bewohner des Gemaches schlug in seiner Sorglosigkeit sogar in die Seitenwand des Zimmers einen Nagel, um daran die Schnur befestigen zu können, an welcher er das, jetzt als Vogelhaus und ein anderesmal als Laterne dienende Gefäß aufhängen wollte. Auch der Wandschrank und das Bücherbrett im Vordergrunde tragen viel von jener malerischen Unordnung an sich. Die einst scharfgehobelten Kanten des Ersteren sind bereits zu Wellenlinien geworden und auf ihm befinden sich: neben einem kleinen Globus, Fläschchen, Stäbchen, und wenn wir nicht sehr irren, abgetragene Strümpfe, an den irdischen Wandel erinnernd, dem auch ein Landschulmeister nicht zu entrinnen vermag. Vom Bücherbrett muß man jedoch sagen, daß es durch keine unwissenschaftlichen Dinge entweiht wird, denn hier finden sich nur Bücher und Schriften, freilich nicht in bibliothekarischer Ordnung und nicht in dem Glanze der Neuheit, allein wer weiß, ob sich nicht unter ihnen irgend ein seltenes Product der alten holländischen Presse, oder ein kostbares Flugblatt auffindet, welches der Kenner gern mit Gold aufwiegen würde. Unter dem Bücherbrett hängen Schriften, eine Rechnentafel, welche schon eine Belagerung ausgehalten zu haben scheint, und ein Schulkorb.

Weiterhin zeigen sich an der Mauer, die sich vielleicht seit ihrer ersten Erbauung keines neueren Anwurfes erfreute, zwei für den Landschullehrer höchst wichtige Gegenstände. Der eine deutet auf die Frömmigkeit von Schule und Lehrer hin, und ist ein Marienbild, freilich keines von Peter Paul Rubens, oder Anthony van Dyk, oder Jan van Eyck, aber dennoch ist ein kräftiger Armleuchter vor dasselbe eingerammt, der ein Stück von einer dicken Wachskerze enthält, die in den Stunden der Weihe und Verehrung ihr Licht über das Gemälde verbreitet. Neben dem Leuchter ist ein „Post illa“, oder was noch wahrscheinlicher sein dürfte, ein Gebet oder Preisgesang zu Ehren der Mutter Gottes an die Wand geklebt. Diese ganze Stelle vertritt den Antheil, den die Kirche an der Schule hat.

Der zweite Gegenstand, der hier in die Augen fällt, mahnt hingegen stark an das Zeitliche. Es ist die Sackuhr, oder nach alter Weise gesagt, das „Taschenei“ des Schulmeisters, der es hier in der nächsten Nähe seines Thrones an den Nagel hängte, nicht um es zu vergessen, wie man sonst Dinge an den Nagel zu hängen pflegt, sondern um bei jeder kleinsten Gelegenheit einen Blick darauf werfen und den Augenblick seiner Erlösung berechnen zu können; denn die Lehrstunden dauern oft entsetzlich lang, besonders wenn die Schüler unruhig oderböswillig sind, oder wenn sich ein Schafskopf unter ihnen befindet, in dessen Hirn das A-b-c durchaus nicht hinein will, oder wenn draußen ein herrlicher Maientag ist, und die Lerchen singen und die Sonne scheint, als gösse sie goldene Strahlen von sich.

Ein solcher Schafskopf ist auch hier in der Schule. Er kniet, mit seinem Bücherkorb in der Rechten und mit der Linken die thränenden Augen reibend, auf dem harten Steinpflaster und wartet, vermuthlich voll Verdruß über den ungeschickten Schulmeister, der ihn mit aller Gewalt zu einem gelehrten Herrn machen will, auf das Ende der Stunde. Aber der Viertelstundenzeiger des Tascheneies steht erst auf VI und die Knie des Jungen, obwohl wahrscheinlich schon ziemlich abgehärtet, haben wenigstens noch durch dreißig lange Minuten mit dem Gestein in Berührung zu bleiben, außerdem daß er vielleicht noch Gelegenheit hat, einige Beobachtungen über die Wirkungen des Besenreises auf den menschlichen Körper anzustellen, welches der Lehrer, „ein weiser Richter, ein ganzer Samuel“, wie Shylock sagt, noch in seiner Linken hält.

Der Lehrer selbst ist indessen in ganz gemüthlicher Laune. Er hat seine beste und, was nicht zu vergessen ist, seine hübscheste Schülerin zu sich gerufen, und bespricht mit ihr die Geheimnisse von a—b, ab; e—b, eb; i—b, ib, in die er so vertieft scheint, daß er nicht einmal bemerkt, wie einer der Jungen rückwärts am Lehrtisch mit spöttelnder Miene nach dem Sträfling zeigt, dessen Gehirn durch ausdauerndes Knieen erweicht werden soll.

Die Gegenstände im Vordergrunde des Bildes deuten auf die freien Augenblicke der Zöglinge hin, wenigstens wüßte man nicht, was sonst Trommel, Ball u. s. w. zu sagen hätten. Auf dem kistenähnlichen Schämel steht eine Schale, welche das frugale Frühstück des Schulmeisters enthielt. Auch lehnt hier eine Krücke oder ein Spazierstock, welcher einer Krücke ähnlich sieht und auf die Hinfälligkeit des Schulmeisters deutet; etwas, das wohl hätte hinwegbleiben können.

Das Gemälde hat übrigens eine ausgezeichnet warme und wohlthuende Farbe und schöne Uebergänge, die Mache ist, wie bei Brackeleer immer, tüchtig, fest und dabei angenehm. Die „Dorfschule“ dürfte zu den besten der in Wien befindlichen Arbeiten Brackeleer's gehören.

Carl Markó.

Dieser höchst schätzenswerthe Meister der Gegenwart ist im Jahre 1803 in der Zips geboren. Ungarn war bis in die neueste Zeit so ziemlich arm an eingeborenen Künstlern und noch im Jahre 1808 bemerken die „Vaterländischen Blätter für den österreichischen Kaiserstaat" (29. Juli), daß man die Kunst in Pest und Ofen wohl nicht blühend nennen könne, indem jene Maler, welche keine Portraits für die damals sehr in der Mode stehenden, sowohl von Damen als Herren getragenen Medaillons zu liefern verständen, kaum auf einen Unterhalt zu rechnen vermöchten! — Ja, dasselbe Blatt erwähnt, daß von den in den genannten Städten lebenden Malern kaum einer durch „kunstwürdige Bestrebungen aufgemuntert werde." Wir müssen diesen Aeußerungen, als gleichzeitigen Aussprüchen, um so mehr ihr volles Recht angedeihen lassen, als auch wir alle uns noch gar zu wohl daran erinnern, wie jedes Bild, jede Statue, ja sogar fast jeder Grabstein, den die Klöster und Stifte oder die Edlen Ungarns bedurften, in Wien oder doch mindestens von Wiener Künstlern ausgeführt werden mußten; ein Fall, der schon sehr frühe hinauf datirt, indem sich auch Tököly zur Einrichtung seines prachtvollen Schlosses Käsmark, welches Melzer in der „Pannonia" (Jahrg. 1822 I. Band Nro. 36. S. 72) beschreibt, fast durchaus fremdländischer Hände bedienen mußte. Allein alles ändert sich mit der Zeit, und so zählen wir jetzt mehre sehr achtungswerthe Künstler unter den Ungarn. Unter ihnen ist Karl Markó unstreitig der berühmteste, da seine Arbeiten eben so gut bei uns, als in Italien und England bekannt und geschätzt sind.

Von der früheren Jugend Markó's ist wenig bekannt. Man weiß nur, daß er schon als Knabe große Liebe zum Zeichnen zeigte, und daß er als Jüngling bei dem Kataster mitarbeitete, wo er bald ausgezeichnete Mappen lieferte und durch den häufigen Aufenthalt im Freien auf die schöne Natur des Zipser Comitates aufmerksam wurde. Ohne viele Bilder gesehen zu haben fühlte er mit einem Male den Trieb in sich, das Malen zu versuchen, welches ihm denn auch so gut gelang, daß man ihm allgemein rieth, sich gänzlich der Malerei zu widmen und zu seiner Vervollkommnung nach Wien zu reisen. So schwer auch das Losreissen von der Heimath sein mochte, so düstere Zeiten zu kommen drohten, da Markó damals schon verheirathet und Familienvater war und kein eigenes Vermögen besaß, er wagte dennoch den kühnen Schritt und zog mit

den Seinigen nach der Kaiserstadt. Die erwarteten Kämpfe traten auch wirklich ein, denn Markó konnte nicht mit einem einzigen Schlage bekannt werden; er mußte abwechselnd Landschaften für Bilderhändler fertigen und dann wieder Miniaturen malen, zu welchen letzteren er sich ein eigenes Elfenbeinpapier erfand. Diese Weise zu arbeiten währte, bald von freundlicheren Strahlen beschienen, bald wieder minder erquicklich bis zum Jahre 1834, wo er durch einen Freund, der ihm versprach, seine ferneren Arbeiten anzukaufen und zugleich für seine Familie zu sorgen, Gelegenheit fand, nach Italien zu reisen. Markó begab sich am 13. Jänner desselben Jahres auf den Weg und gelangte, nach kurzem Aufenthalt zu Venedig, Bologna und Florenz, nach der Siebenhügelstadt, dem Magnet für alle Künstler und Kunstfreunde.

In Markó's Landschaften hatte sich schon früh eine Richtung gezeigt, die mehr dem Süden als der nördlicheren Natur angehörte, und auf Befragen über diese sonderbare Erscheinung gab er zur Antwort, daß er die Stoffe zu seinen bisherigen Bildern größtentheils, ja fast einzig aus den Gegenden seiner Heimath entlehnt habe, und daß seine Gemälde jenen südlichen Anstrich wohl auch zum Theil seinen Staffirungen verdankten; denn er liebte es, entweder Gegenstände aus der Bibel oder Scenen aus der Mythologie oder badende Nymphen darzustellen, wodurch man unwillkürlich an mildere Himmelsstriche erinnert werden mußte. Bei dieser angeborenen Darstellungsweise für südlichere Natur wurde es um so auffallender, daß sich Markó in Italien anfangs gar nicht recht gefallen wollte. Er hatte sich das ganze Land anders gedacht, und es schien seinen Erwartungen nicht zu entsprechen. Allein diese Epoche dauerte nicht lange, bald sprach der Geist Italiens zu ihm, und so entstand eines seiner ersten italienischen Bilder, eine Ansicht Rom's vom Monte Mario aus, welche sich jetzt zu Wien in der Sammlung Fellner befindet. Auch ein Opfer des Noah, in welchem Markó die schwierige Aufgabe lösen wollte, einen Regenbogen darzustellen, und mehre andere Werke nahm der fleißige Künstler in Angriff, und bald verbreitete sich sein Ruf unter den Künstlern und durch diese unter den Kunstfreunden.

Bei den Landschaftmalern ist es Gebrauch, daß sie den größeren Theil des Sommers damit zubringen, Studien nach der Natur zu zeichnen und zu malen, um diese Skizzen dann zur Herbst- und Winterzeit auszuführen oder zu ihren Compositionen zu benützen. Für den Landschaftmaler ist das Skizzenbuch gewissermaßen ein Stammcapital, und je reicher jenes versehen ist, desto manigfaltiger können seine Productionen ausfallen. Markó machte hierin eine gewaltige Ausnahme. Er hatte nämlich bis zu seiner Ankunft in Rom noch keinen Pinselzug nach der Natur gemalt! und alles, was er bisher schuf, bloß mit Hülfe seiner ungewöhnlich lebhaften und treuen Einbildungskraft hervorgebracht. Viele von Denen, die da alles mühsam erlernen müssen, konnten das nicht glauben, aber Markó besaß wirklich keine Mappe mit Studien und konnte nur durch vieles Zureden dahin gebracht werden, endlich eine Felsenstudie bei Albano zu malen, die freilich sehr vortrefflich ausfiel, ihn aber doch nicht bewegen konnte, in dieser Weise fortzufahren. Er fühlte hierin eher ein Hemmniß und eine Beschränkung seiner Phantasie, denn eine Förderung derselben. Nicht uninteressant ist die Thatsache, daß Markó einst ein Bild, eine Aussicht aus einer Grotte, mit der linken Hand malte. Er wollte eben mit einem Freunde nach Tivoli fahren und hatte schon den Wagen bestellt, als er sich durch einen Zufall den Mittelfinger der rechten Hand dergestalt verletzte, daß er der Hülfe des Arztes bedurfte, Rom nicht verlassen konnte und den Arm in der Schlinge tragen mußte. Sein Sinn für Thätigkeit erlaubte ihm

aber keine Rast. Er begann das erwähnte Bild mit der bisher gänzlich ungeübten Linken und vollendete es zum Erstaunen aller seiner Bekannten, die darin zwar — was sehr begreiflich war — ein minderes Durchbilden des Details, aber merkwürdiger Weise eine desto frischere und lebhaftere Färbung fanden. Markó's Ruf wuchs nun von Tag zu Tag. Er hielt sich noch längere Zeit in Rom auf, begab sich aber dann nach Florenz und Pisa und zählt unstreitig zu den berühmtesten Künstlern im Fache der Landschaftmalerei. Im Jahre 1854 besuchte er auf kurze Zeit Wien und wurde hier mit Ehren und Auszeichnung empfangen. Doch scheint er sein Leben in Italien beschließen zu wollen, wo sich im Verlauf der Jahre auch seine Familie einbürgerte.

Von seiner Hand befinden sich zu Wien viele Gemälde, und zwar besonders aus seiner ersteren Zeit. Sie steigen fast jährlich, und ziemlich bedeutend, an Werth. Die bekanntesten sind:

Im k. k. Belvedere:
Ideale Landschaft. Sonnenuntergang. Im Mittelgrund die Stadt Sarephta. Staffage: Elias und die Wittwe.

In der Sammlung Arthaber:
Ideale Landschaft. Staffage: Orpheus und Eurydike feiern ihre Vermählung.
Ideale Landschaft (Gegenstück zum Vorigen). Eurydike wird von der Schlange gestochen.
Ideale Landschaft. Staffage: Diana entdeckt das Vergehen der Callisto.

In der Sammlung Fellner:
Rom, vom Monte Mario aus.
Eine ideale Landschaft.

In der Sammlung Beroldingen:
Der Brunnen von Leccio (s. d. Folge).

In der Sammlung Heintl:
Eine kleine sehr hübsche, südliche Landschaft.

Der Brunnen von Leccio.

Gemälde von Carl Markó.

(In der Sammlung des Grafen v. Beroldingen.)

Dieses Bild mit seinem schönen warmen Ton und der edlen, leichten Mache, gehört ganz gewiß zu den besten Leistungen Markó's. Es stellt den Brunnen von Leccio in der Nähe von Pisa vor, der von einer immergrünen Eiche beschattet und kühl erhalten wird, und dem Lustwandelnden ein wohlbekanntes reizendes Ziel darbietet. In der Ferne des Bildes zeigt sich die Ebene von Pisa mit dem Flusse Serchio, der sich bei dem Orte Ponte a Serchio wieder dem Gebirge nähert, um sich nach einem weiteren Laufe von beiläufig drei Stunden in das mittelländische Meer zu ergießen.

Ponte a Serchio ist eine unbedeutende Ortschaft am linken Ufer des Serchio. Am Gebirgsabhange finden sich noch die Ueberreste von einem mittelalterlichen Schlosse, welches in den Zeiten der vielen italienischen Fehden zur Vertheidigung einer aus Steinen gebauten Brücke diente, die einst über den Serchio führte, von der aber nur noch ein einziger Landpfeiler sichtbar ist, während alles Andere vielleicht eben so sehr von Menschenhänden, als von den Wogen des oft reißenden Flusses zerstört wurde.

In der äußersten Ferne erblickt man die Insel Capraja.

Was die italienische Landschaft überhaupt vor allen anderen Gegenden auszeichnet, das sind, nebst der lebhafteren Färbung und dem harmonischen Einklange derselben, die schönen, geschmackvollen Linien; und die besondere Gabe des wahren Künstlers besteht darin, diese aufzufinden und hervorzuheben. Derlei Landschaften, mit durch den Geschmack gereinigten Linien, bilden dann den wahren Uebergang zu den eigentlich idealen Landschaften, und nächst Koch, der oft aus der einfachsten Gegend der römischen Campagne eine höchst interessante Studie zu machen wußte, versteht sich vielleicht Niemand so gut als Markó auf das Verschmelzen des





Carl Marco pinx.　　Gem: Gallerie Heroldingen　　I. Richter sc

Der Brunnen von Leccio.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Natürlichwahren oder selbst Portraitähnlichen mit den ideelleren Anforderungen der Kunst; wodurch sich denn auch seine örtlichen Landschaftsbilder sehr weit über den Horizont einer gewöhnlichen Vedute erheben. So möchte der Beschauer auch bei diesem Bilde anfangs glauben, daß es eine ideale Landschaft sei; allein, wer je zu Pisa war, wird die Fontana dal Leccio sogleich wieder erkennen, und sich freuen, das, was er einst selbst im vollsten südlichen Sonnenlichte sah, hier auf so empfundene Weise dargestellt zu erblicken.

Der heilige Ambrosius.

Gemälde von P. P. Rubens.

(Im k. k. Belvedere.)

Wenn die Gestalten des „Malerkönigs der niederländischen Schule" schon in der Regel etwas Gewaltiges, ja sogar eine gewisse Ueberfülle zeigen, so werden sie in dem vorliegenden großen Bilde beinahe riesig, und durch die Ruhe, die hier vorwaltet, indem nur der den Eintritt begehrende Kaiser Theodosius bewegt erscheint, in der That gigantisch erhaben, so daß man sich neben diesem Gemälde unwillkürlich klein fühlt. Es stellt den h. Ambrosius, den Kirchenvater und Bischof zu Mailand dar, der dem genannten römischen Kaiser den Eintritt in den Dom verwehrt, weil dieser, entbrannt von Rachegefühl über die Ermordung seines Militärpräfectes (im Jahre 390) die Stadt Tessalonich seinen Soldaten preisgab, die dort plünderten und an siebentausend Einwohner hinschlachteten.

Mit dem Vespermantel und der gestickten Bischofmütze geschmückt, tritt der silberbärtige Heilige aus der Pforte des Domes, indem er seine linke Hand dem Herannahenden abwehrend entgegenstreckt, während die etwas mehr gehobene Rechte, anstatt wie sonst zu segnen, das „Nein!" andeutet, vor dem sich der lorbeerbekränzte Kaiser unwillkürlich zu beugen scheint.

Der ehrwürdige Bischof ist von fünf Männern und einem Knaben begleitet. Einer jener Ersteren, mit langem braunem Bart, hält den Hirtenstab und sieht aufmerksam nach dem Antlitz des Kaisers, um hier den Eindruck wahrzunehmen, welchen das ernste Wort, die durch Nichts zu störende Ruhe und der, keine weltliche Uebermacht fürchtende, Muth des Kirchenvaters auf den Imperator hervorbringen, der bisher wohl an den unbedingtesten Gehorsam gewohnt war. Von den übrigen Begleitern zeichnet sich Einer in einem graugewässerten Domherrnkleide durch den erwartungsvollen Ausdruck seines Angesichtes aus; ja es scheint, als hätte ihn das keine Scheu kennende Gebahren des Bischofs in eine Art von Angst versetzt. Auf der untersten Stufe des Eingangs steht der weißgekleidete Chorknabe mit einer Fackel in den Händen.

Auch Theodosius zählt drei Begleiter. Der Vorderste derselben, mit dem Feldherrnstab in der Rechten und einem violetten Mantel über den Schultern, sieht mit etwas herabgezogenen Brauen

nach dem Kirchenvater. Ein zweiter, mit kurzem krausem Haar und Bart, ist ein äußerst kräftiger Mann, der in Zügen und Kopfbau einigermaßen an den farnesischen Herkules erinnert.

Die Legende erzählt, daß der h. Ambrosius eine Geißel in der Hand hatte, als er dem Kaiser entgegentrat. Das feine Gefühl des Rubens ließ jedoch dieses beleidigende Zeichen weg und der Heilige erscheint dadurch nur um so würdiger, daß er den Mächtigen bloß durch sein Wort zurückhält. Ambrosius (geb. in Trier im Jahr 340) war seiner Geburt zufolge ein Deutscher und ging nach Rom, wo er die Rechte studirte, die er später zu Mailand ausübte. Valentian erhob ihn (370) zum Statthalter und nach vier Jahren (374) erwählten ihn die Katholiken und Arianer einstimmig zum Bischof von Mailand, obgleich er noch nicht einmal die Taufe empfangen hatte, sondern nur zu den christlichen Katechumenen gehörte. In der Bestürzung darüber, eine so hohe Stelle annehmen zu sollen, entfloh er in der Nacht nach Pavia, verirrte sich aber in der Dunkelheit und fand sich am nächsten Morgen wieder vor den Thoren Mailands, was er für ein Zeichen nahm, daß er sich nicht weiter zu weigern hätte. Er ließ sich daher taufen und nach acht Tagen (7. December 374) zum Priester weihen.

Das Bild endet nach oben in einem Halbzirkel, der aber fast ganz einer neueren Zeit angehört. Es mißt 11 Fuß Höhe und 7 Schuh 10 Zoll Breite und ist auf Leinwand gemalt.





P.P. Rubens pinx. k. k. Gallerie im Belvedere. I. Hahn sc.

Der heilige Ambrosius.

Joseph Danhauser.

Danhauser (geboren in Wien 1805) war jedenfalls einer der hervorleuchtendsten und eigenthümlichsten der Wiener Künstler. Sein Vater, der seiner Zeit gleichfalls die k. k. Akademie besucht hatte, besaß eine große Werkstätte, in welcher Möbel gemacht wurden, die, in der Epoche Sr. Majestät weiland Kaiser Franz, zu den vorzüglichsten Arbeiten dieser Art gezählt wurden. Der Knabe Joseph, oder „Pepi", wie er bis zu seinem Tode von seinen Freunden genannt wurde, war also schon in der frühesten Jugendzeit von Dingen umgeben, die seinen Hang zur Kunst erweckten und nährten, denn der Vater zeichnete viel und sah manchen vorzüglichen Künstler in seinem Hause, wodurch Pepi stets neue und anregende Eindrücke empfing. Eine ganz besondere Lust und ein besonderes Talent besaß der junge Danhauser für die Musik; er wählte die Violine und bald war er einer der vorzüglichsten Schüler des bekannten Mayseder, dessen reinen Strich und gefühlvollen, edlen Vortrag er sich mit unglaublichem Fleiß in kurzer Frist so aneignete, daß viele seiner Bekannten meinten, er solle sich gänzlich der Tonkunst widmen. Allein die angeborene Neigung für die bildende Kunst behielt die Oberhand und Danhauser besuchte die k. k. Akademie, wo sich seine Fähigkeiten schon nach wenig Wochen auf nicht gewöhnliche Weise kund gaben. Indessen lag aber dazumal die Wiener Akademie in eigenthümlichen Wehen, denn von der einen Seite wurde das durch den Franzosen David geweckte classische Element festgehalten, von der andern hatten Overbeck, Scheffer von Leonhartshof u. A. das kirchliche und mittelalterliche Princip aufgestellt und an dem dritten Ausgangspunct stand Peter Krafft, der entschiedenen Schrittes die Kunst der Gegenwart ins Auge faßte und unbekümmert und erfolgreich auf der selbstgewählten Bahn fortwandelte. Danhauser's eigenthümliches Wesen konnte sich mit dem Antiken nicht befreunden, denn es stand ihm in seiner Gesammtheit wie im Einzelnen zu fern. Größeren Einfluß übten aber die Neuerungen der Verehrer des Mittelalters und er fertigte mehre Compositionen, die sich in Scheffer'scher Richtung bewegten; aber seinen eigentlichen Boden fand er erst durch die Anschauung der Gemälde Krafft's, dessen einfache Malweise ihn zugleich am meisten ansprach, weßhalb er sich auch in dessen Schule begab.

Ungefähr in seinem zwanzigsten Jahre machte Danhauser die Bekanntschaft des Verfassers der „Tunisias" und der „Rudolphiade": Ladislaus Pyrker, welcher dazumal Patriarch von Venedig war, und den jungen Maler um desto lieber an sich zog, weil er von ihm hoffen durfte, daß dieser mehre Stoffe aus den obgenannten Dichtungen bildlich behandeln werde, wodurch diese dann allgemeiner bekannt würden. Und wirklich erschienen auf der Wiener Kunstausstellung von 1826 drei Gemälde aus der Rudolphiade, die bei der Jugend des Künstlers die allgemeine Aufmerksamkeit des Publicums erregten. Sie bildeten mit dem „Grab Wallenstein's" (1828) den Uebergang zu den nachherigen, Danhauser besonders charakterisirenden, Bildern aus dem Leben, und man könnte mit Recht sagen, daß er über das Mittelalter in die Gegenwart hereinstieg, um hier etwas zu leisten, was man in Wien bisher noch nicht gesehen hatte, und das endlich um so mehr Anklang finden mußte, als es wirklich der Mitte des Familienlebens entsprossen war.

Das erste Bild Danhauser's, durch welches er seine neue Richtung kund gab, war das „Scholarenzimmer" eines alten Malers. Es erschien 1828, und im nächsten Jahre folgte als Gegenstück das „Maleratelier". Zwei Jahre später malte er den „Pegasus im Joche", und gewann mit diesem und seinem „Neujahrs-Gratulanten" ein immer mehr theilnehmendes Publicum. Auch seine „Vergänglichkeit" und das „Mädchen, welches den Eltern seinen Fehltritt bekennt" (beide von 1834), fanden die beste Aufnahme, und da er nebenbei auch das Geschichtliche fortsetzte, wie er denn 1832 „Ottokar's Tod" malte, bewarb er sich 1836 um den kaiserlichen Preis, bei welchem „die Verstoßung der Hagar" als Gegenstand aufgegeben war. Er hatte diesen Stoff zwar weder im streng-historischen, noch im kirchlich-traditionellen Style, sondern, man möchte fast sagen, mehr in niederländischer Weise aufgefaßt, gewann aber trotzdem, durch die Tüchtigkeit der Mache und Klarheit der Farbe, den Preis, und das Gemälde wurde für die k. k. Gallerie im Belvedere angekauft. Das räumlich größte der historischen Bilder Danhauser's ist das Hauptaltarblatt für die Domkirche zu Erlau, welches die Marter des h. Johannes behandelt und von Pyrker bestellt wurde, der damals Bischof von Erlau geworden war.

Die größte und allgemeinste Theilnahme erregte aber Danhauser 1836, durch seinen „Prasser". Der sinnreiche Künstler war nämlich auf den Gedanken gekommen, eine biblische Parabel in dem Gewande der Jetztzeit zu schildern, und wählte dazu die allbekannte Erzählung von dem reichen Prasser und dem armen Lazarus. Das Bild, durch den Stich Fr. Stöber's fast überall bekannt, enthusiasmirte das Publicum, das nun mit einemmale ein schön ausgeführtes Werk vor sich hatte, welches keines Commentars bedurfte, und so treu nach dem Leben gemalt war. Mit gespannter Erwartung sah man dem nächsten Producte des Künstlers entgegen. Dies war, 1837, der „Augenarzt", welcher ebenfalls auf das Beste aufgenommen wurde, da er eine tief rührende Scene des Familienlebens darstellte. Im Jahre 1839 erschien das Gegenstück zum Prasser, die „Klostersuppe", in welchem Bilde der altgewordene Schwelger in Gesellschaft eines Bettlers und seines ehemaligen Dieners, eines Mohren, die Armensuppe aus den Händen von Kapuzinern bekommt, während draußen die eine seiner früheren Geliebten am Arme eines Andern vorüberwandelt. Die „Schachpartie" und die „Testamentseröffnung", so wie der „Pfennig der Witwe", stammen aus demselben Jahre. Das nächste brachte: „Franz Lißt am Klavier", den „Trost der Betrübten", „Wein, Weib und Gesang" und die „aufgehobene Pfändung".

Von nun an wurde aber Danhauser's Gemüth von einer tiefen Verstimmung ergriffen, an der wohl auch die eigene Reizbarkeit des Künstlers Schuld trug, die jedoch vorzüglich von Jenen hervorgerufen wurde, welche sich theils berufen glaubten die Feder zu führen, oder die meinten, weil sie Danhauser's Talent in Protection genommen hatten, auch an demselben mäkeln zu können. Der Recensenten gab es damals eine Menge, und Manche unter ihnen machten, besonders zur Zeit der Kunstausstellungen, aus der Bestechung eine Art von Gewerbe. Nicht nur diese, sondern auch die ehrenhaften vergaßen auf die Kämpfe, die Danhauser durchgemacht hatte, und ignorirten seine vielen Studien und seinen rastlosen Fleiß; sie wollten das, was er malte so gemacht haben, wie sie sich's einbildeten, und brachten ihren Tadel zuweilen auf ziemlich rücksichtslose Weise vor; so daß der erbitterte Künstler endlich die Geduld verlor und ein Bild malte, in welchem er mehre Recensenten als Hunde darstellte. Daß man dies nichts weniger als von der humoristischen Seite aufnahm, läßt sich unter den damaligen Umständen wohl denken, da man zu Wien noch nicht so weit gekommen war wie zu Düsseldorf, wo Achenbach's Caricaturen öffentlich und zu allgemeiner Erheiterung ausgestellt wurden. Die Kritiker begannen noch schärfere Pfeile zu schießen, und Danhauser, zu edel, um sie mit neuen und noch beißenderen Caricaturen zum Schweigen zu bringen, verbarg seinen Gram und kam endlich so weit, daß er von den „Leuten" überhaupt nicht mehr viel wissen wollte. Er wandte sich der minder eigensüchtigen, minder von Leidenschaften durchwühlten Kinderwelt zu, und malte nebenbei auch Gegenstände aus dem Leben der untern Volksclassen. Jetzt entstanden sein „kleiner Maler", sein „kleiner Virtuose", das „Kind und seine Welt"; dann die „Weinkoster", „der Raisonneur im Wirthshause" u. s. w. Danhauser sah nun auch mehr auf die wärmere Färbung und den schönern Ton seiner Gemälde, und erreichte auch hierin einen Grad der Vollkommenheit, den keiner der gleichzeitigen Wiener Maler mit ihm theilte. Aber schon lag der Stoff seiner Krankheit tief in ihm festgewurzelt, und mit einemmale begann der Ton seiner Bilder wieder grauer und trüber zu werden. Er entwarf und vollendete noch einige Gemälde; allein eben als er die Vorbereitungen zu einem großen Altarblatte für die Kirche zu Gran traf, brach der Typhus bei ihm aus, der ihn zum größten Leidwesen seiner Freunde und des ganzen kunstliebenden Publicums von Wien nach wenigen Tagen (am 4. Mai 1845) dahin raffte.

Danhauser war durch und durch ein edler, rechtlicher Charakter, der, um auf der Bahn der Ehre zu bleiben, oft die größten Opfer brachte und dem Niemand den leisesten Vorwurf zu machen im Stande war. Eben dieses Gefühl von Ehrenhaftigkeit veranlaßte ihn auch, wieder aus der k. k. Akademie zu treten, wo er schon durch mehre Jahre die Stelle eines Correctors versehen hatte, aber sich mit den Ansichten seiner Collegen und Vorgesetzten nicht einigen konnte. — Danhauser, ein sonst rüstiger, heiterer Mann, war das Opfer seines Kunststrebens, mit welchem er gegen das Herkömmliche anstritt; aber die Zeit hat entschieden, Kritik und Kritiker sind verschollen und seine Gemälde steigen täglich im Preise und erfreuen sowohl das Auge dessen, der sie zum erstenmale sieht, als auch desjenigen, der sie schon vor Jahren sah und in ihnen liebe alte Bekannte erblickt. — Viele von Danhauser's Gemälden sind bei Privaten zerstreut. Herr von Botschky besitzt *allein* vierzehn Bilder von seiner Hand.

Im k. k. Belvedere befinden sich:

Die Verstoßung Hagar's.

Das Scholarenzimmer.
Das Maleratelier.

In der Sammlung Arthaber.
Der Prasser.
Die Klostersuppe.
Der Dorfpolitiker im Weinkeller.
Die Weinkoster.
Die Bibelleserin.
Die Großmutter.
Die Skizze zu dem großen Altarblatte in Erlau.

In der Sammlung Fellner:
Der Augenarzt (s. d. Folge).
Der Sonntagsnachmittag.

In der Sammlung Heintl:
Die Weinkoster (besonders schöner Goldton).

In der Sammlung des Baron Pereira:
Dichterliebe.

In der Sammlung Beroldingen:
Die Testamentseröffnung (später variirte Wiederholung des schon früher gemalten Bildes).

Andere sehr bekannte Bilder Danhauser's sind: „Der Brautwerber" und die „Roman-Lectüre". Auch hatte Danhauser eine Reihe von Künstlerporträten gezeichnet, welche Stöber in Kupfer stach, nämlich: Prof. Redl, Fendi, Schaller, Klieber, Stöber, Petter, Steinfeld, Thomas Ender, Fischbach, Waldmüller, Gauermann, Ballarini, Amerling (diesen letzten einmal im Profil und einmal $^3/_4$ Profil). Ferner zeichnete Danhauser die Bildnisse mehrer Schriftsteller zu Witthauer's Zeitschrift für Literatur und Mode, z. B. Münch-Bellinghausen (Halm), Hammer, Grillparzer, u. a., welche gleichfalls von Stöber in Kupfer gestochen wurden.

Von Danhauser's eigenen Radirungen sind fünf Blätter bekannt: Eine strickende Frau, bezeichnet mit J. D.; eine Hündin mit ihren Jungen, bezeichnet mit J. D. 1844; ein einzelner Hund; ein Gotscheer Bursche, dem Kinder Naschwerk abkaufen, bez. mit J. D. 1844, und ein Knabe, von Waffen umgeben, aus seiner letzteren Zeit, flüchtig bezeichnet mit Jos. Danhaus. Auch das Bildniß des ob-der-Enns'schen Dichters Franz Stelzhamer begann Danhauser, konnte es aber nicht vollenden, da ihn der Engel des Todes entführte. Der Dichter schrieb daher unter die bei Johann Höfelich erschienene Lithographie desselben die sinnigen Worte:

„Weil er vollendet, blieb ich unvollendet!"





Jos. Danhauser pinx. Gem: Gallerie Teßner. J. Singer sc.

Der Augenarzt.

Der Augenarzt.

Gemälde von Joseph Danhauser.

(In der Sammlung Fellner.)

Dieses Bild ist allgemein unter dem Namen „Der Augenarzt“ bekannt, obwohl es vielleicht richtiger der „geheilte Staarblinde“ genannt werden dürfte, denn nicht der Arzt, sondern der Genesene ist es, der die Augen des Beschauers zuerst auf sich zieht, indem er so zu sagen der eigentliche Held der Handlung ist, während der Arzt gewissermaßen nur den Vermittler bildet. Da aber jene Benennung einmal gäng und gebe ist und, so viel wir wissen, um der Kürze willen von Danhauser selbst gewählt wurde, so haben wir dieselbe auch angenommen. Danhauser, der durch und durch Gefühlsmensch war, meinte nicht mit Unrecht, daß das, was ihn ergreife, auch Andere rühren würde, und da er jenen Bühnen-Erfolg gewisser Schauspiele kennen gelernt hatte, in denen Blinde eine hervorragende Rolle spielen, kam er auf die Idee den Moment darzustellen, in welchem ein Familienvater, also der Mittelpunct einer ganzen Gruppe, von einem langen und traurigen Leiden befreit wird. Der Wurf war, wie der Erfolg zeigte, ein glücklicher, denn das Publicum zeigte das größte Interesse für das Bild, als es zum erstenmale in der Kunstausstellung öffentlich sichtbar wurde. Wenn in jenen erwähnten Schauspielen das Sentimentale, ja fast das Weinerliche vorwaltend war, so ergriff Danhauser in seinem Bilde mit richtigerem Tact das rein Gemüthliche, das keine großen Prämissen, keine starken Zusammenschraubungen erfordert und ohne allen Commentar verständlich wird. Er dachte sich einen noch jungen Familienvater aus dem höheren Beamtenstande, der das Unglück hatte am Staar zu erblinden, dem aber die Vorsehung in einem Freunde einen Arzt zuführte, dessen Kunst das traurige Uebel wieder zu heben wußte. Wir sagen hier absichtlich „in einem Freunde“, denn Danhauser wollte nicht den kalten Sohn der Wissenschaft darstellen, der im Hochgefühle seiner Kenntnisse ein glückliches Experiment macht, sondern den Mann, dessen geschickte Hand von seinem Herzen geleitet wird. Aus diesem Grunde malte Danhauser hier auch einen seiner besten Freunde, Herrn von E**, als Arzt, dessen Gemüth uns aus seinem Antlitz anspricht. Frau, Vater u. s. w. umgeben den Geheilten, von dessen Augen der Doctor eben die schützende Binde nahm; aber, wie sie auch erfreut und innerlich bewegt sein mögen, der Genesene scheint sie doch nur wenig zu beachten, denn seine ganze Seele ist auf das Kind

gerichtet, das man eben zur Thüre herein trägt, denn dieses sieht er, obwohl er es schon auf den Knien geschaukelt haben mag, jetzt zum ersten Mal! — Es ist dies ein sehr hübscher und physiologisch richtiger Gedanke des Künstlers, der mehr Ueberlegung in der Anordnung des Bildes verräth, als oft mancher schlagende oder betäubende Effect erfordert.

Die Mache dieses Bildes ist, wie bei Danhauser stets, einfach und naturwahr. Die Pinselstriche sind alle mit einer gewissen Sorgfalt und Eleganz geführt, denn Danhauser behauptete oft, daß, so wie der reine Strich bei dem Spielen der Violine von größter Wesenheit sei (und er war, wie wir in seinem Lebensabriß andeuteten, ein tüchtiger Violinspieler), auch der Strich im Malen entweder viel heben oder viel verderben könne. Deshalb wischte er auch oft ziemlich große Stellen, z. B. ein ganzes Kleid, wieder ab, wenn er einige Tage nach dem Malen merkte, daß sich hier eine Unsicherheit, ein Zittern der Hand und dergleichen zeigte. — Auch besitzt dieses Gemälde ziemlich viele Farbe; denn Danhauser's Arbeiten fallen oft etwas stark in das Graue, da er es liebte, mit gebrochenen Tönen zu arbeiten.

Remy van Haanen.

Remy (Remigius) van Haanen ist geboren den 15. Jänner 1812 zu Oosterhout in Nordbrabant, lebt aber schon seit 1842 in Wien.

Er gehört zu jenen Landschaftsmalern, die es sich fast ausschließlich zur Aufgabe machten, Wintergegenden darzustellen. Dieses Malen von winterlichen Dorfansichten Hollands begann schon Pieter Brueghel d. ä. Auch von Ostade sind winterliche Scenen bekannt, und Heinrich van Averkamp und F. H. Manns ahmten diesen beiden nach. Mit dem Wiedererwachen der Malerkunst in Holland, wurde dieser Zweig der Landschaftmalerei neuerdings und zwar in so hohem Grade beliebt, wie dieses früher nie der Fall war, denn die Gegenwart zählt nicht weniger als zwanzig holländische Schneemaler, die sich sämmtlich einer tüchtigen Technik erfreuen, und alle Mittel loshaben, um ihre Winterlandschaften den Kunstliebhabern angenehm zu machen. Die vorzüglichsten dieser Wintermaler sind: Henry van dem Sande, Backhuysen, Bodemann, Eckhout, Janris, Kleyn, Koekkoek (Sohn), Corneille, Krusemann, Laurent, Redig, Roosenboom, Andreas Schelfhout, Smets und Spohler. In der Sammlung des verstorbenen Nikolaus Baranowsky, welche vor Kurzem in Wien zur Versteigerung kam, befanden sich sehr viele Winterlandschaften von diesen Meistern, so unter Anderem von Schelfhout allein sieben und von Spohler zehn Stücke.

Remy van Haanen hatte indessen das Glück, in Wien als Wintermaler zu einer Zeit aufzutreten, wo diese Art Landschaft fast noch ganz unbekannt war, und fand, da er seine Aufgabe meisterlich zu lösen versteht, auch die vollste Anerkennung. Fast jede Kunstausstellung brachte eines oder mehre Bilder von seiner Hand, die dann regelmäßig in die Säle der Liebhaber wanderten.

Die van Haanen bilden eine ganze Künstlerfamilie. Der Vater, Kaspar van Haanen, wurde 1778 zu Maestricht geboren. Er war ein bedeutender Kenner von Gemälden und Kupferstichen, dilettirte in der Kunst, und wußte seinen Kindern große Neigung dafür einzuflößen. Sein ältester Sohn ist der in Wien ebenfalls sehr bekannte Georg Gillis van Haanen (geboren zu Utrecht 1807), der sich hauptsächlich auf das Darstellen von Nachtbeleuchtungen verlegte, oft sehr bedeutende Summen für diese Gemälde bekam, und späterhin auch große Waldlandschaften malte. Georg's Schwester, Elisabeth Alida (geb. 1809), lernte bei ihrem Bruder, und gilt als eine

geachtete Künstlerin. Auch von der jüngeren Schwester, Adriana Johanna, sah man 1842 in der Kunstausstellung zu Amsterdam ein „Stillleben," welches sich großen Beifalles erfreute. Remy van Haanen, der indeß wahrscheinlich der Begabteste von seinen Geschwistern sein dürfte, hatte bald eine sehr große Fertigkeit erlangt und begab sich, von Wanderlust getrieben, auf Reisen. Er durchzog vom Jahre 1834 bis zum Jahre 1841 einen großen Theil von Europa, hielt sich in jeder Stadt so lange auf, als es ihm gefiel, malte da seine Mondlandschaften oder Wintergegenden, verkaufte dieselben und begab sich dann wieder weiter. So kam er, nachdem er 1837 noch einmal nach Utrecht gereist war, 1842 nach Wien, wo er bisher verblieb. Bilder von seiner Hand sind fast bei allen jenen Wiener Bilderfreunden zu finden, denen der Besitz neuer Kunstwerke Vergnügen macht.

In den bekannten Sammlungen trifft man folgende:

In der Sammlung Fellner:
Eine Winterlandschaft.

In der Sammlung Galvagni:
Eine Winterlandschaft (s. d. Folge).

In der Sammlung Arthaber:
Eine Winterlandschaft. Eingang eines Waldes. Ruhende Jäger als Staffage.



Verlag der Kunst-Anstalt des oestr. Lloyd in Triest

[illegible] Adriana Johanna, sah man 1842 in [illegible] welches sich großen Beifalles erfreute. Remy [illegible] von seinen Geschwistern sein dürfte, hatte [illegible] von Wanderlust getrieben, auf Reisen. Er [illegible] einen großen Theil von Europa, hielt sich in [illegible] seine Mondlandschaften oder Wintergegen- [illegible] So kam er, nachdem er 1837 noch [illegible] wo er bisher verblieb. Bilder von seiner Hand [illegible] zu finden, denen der Besitz neuer Kunstwerke [illegible]

[illegible]

[illegible] eines Waldes, Ruhende Jäger als Staffage.



Remy van Haanen. Gem: Gallerie Galvagni C. Gunkel sc.

Winterlandschaft.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Winterlandschaft.

Gemälde von Remy van Haanen.

(In der Sammlung Galvagni.)

Winterbilder nehmen in gewissem Betracht in der Landschaftmalerei beinahe dieselbe Stelle ein, auf welcher im Dramatischen das sogenannte bürgerliche Trauerspiel steht. Man sieht es nämlich recht bequem an, besonders wenn es gut gespielt wird, fühlt aber keine Sehnsucht darnach, es in der Wirklichkeit mit durchzuleben. Der Winter, mit seinem Leichenhemd von Schnee, mit den eiserstarrten Flüssen, den nackten, kahlen Bäumen, den düsteren, kurzen Tagen, und den widerwärtigen Nordwest-Stürmen, ist nur dann erträglich, wenn man ihn von der warmen Stube aus betrachtet, oder wenn man einmal zur Abwechslung eine rasche Schlittenfahrt macht, wobei jedoch schöne Frauen und warme Pelze nicht fehlen dürfen. Aber zu dieser Zeit Arbeiten unter freiem Himmel zu verrichten, wird wohl Keinem einfallen, der nicht von dem bitteren Müssen dazu gezwungen wird. Deshalb sieht sich auch eine Winterlandschaft am besten zur Zeit der Sommerhitze an, wo sie schon durch ihre Gegensätze ein Interesse in dem Beschauer erweckt, der unwillkürlich daran denkt, daß ein gemalter Winter, im Vergleich mit dem wirklichen, der liebenswürdigen, sanften Schwester einer bösen, zänkischen Frau ähnelt. Uebrigens gewinnen die Winterlandschaften auch noch dadurch einen gewissen Reiz, daß sie nicht, wie Sommerlandschaften, der Natur nachcopirt sein können, weil sich der Maler zu solchem Zweck seine Staffelei nicht in das Freie tragen lassen kann, und er folglich seine Einbildungskraft und sein Gedächtniß in Anspruch nehmen muß. Daß Winterlandschaften ihrem Wesen nach keine große Abwechslung und Mannigfaltigkeit erlauben, versteht sich wohl von selbst, um desto verdienstlicher wird dann aber die Wahl der Linien, die Anordnung der Licht- und Schattenmassen und die Behandlung der Farbe, und die vorliegende Wintergegend von van Haanen gehört unbezweifelt zu den anziehendsten Leistungen dieser Art. Das Motiv selbst ist ganz einfach. Ein holländischer Eichenwald wird von einem still gleitenden, und daher leicht gefrierbaren, Flußarm durchzogen, an dessen Ufern große Büschel von Schilf stehen. Die Ferne ist flach, und zeigt ebene, schneebedeckte Wiesen mit einigen Hütten und den Ausläufern des Waldes. Auf dem Eise gleitet ein Mann daher und auf dem

Waldwege wandelt eine Bäuerin mit ihrem Knaben. Das Ganze hat die Beleuchtung, welche sich in den Schneemonaten kurz vor dem Niedergange der Sonne zu zeigen pflegt. Die Technik dieses Bildes ist fleißig, sicher und geschmackvoll, die Farbe klar und trotz dem Vorwalten des Weiß, noch reich genug an wechselnden Tinten, da van Haanen außer dem braungelben Röhrig auch noch gefallene, dunkle Baumstrünke und fahle Gräser anzubringen wußte, welche jede Monotonie fern halten. Auch das an den Eichen hängen gebliebene Laub frischt die Färbung auf, und contrastirt durch seine wärmeren Töne sehr gut mit der winterlichen, hellen Luft.

Cavaliere Luca Giordano

genannt: Fa presto.

Es ereignet sich sehr oft, daß die Söhne ausgezeichneter Männer ganz in die Reihe der alltäglichen Menschen herabsinken und von der Geschichte vergessen werden; aber noch häufiger findet es sich, und zwar besonders in der Kunst, daß die Söhne mittelmäßig begabter Väter einen bedeutenden Namen erlangen, und es scheint hier, als ob der Vater eigentlich nichts weiter, als der Vorläufer des auf ihn folgenden größeren Genius sei. Auch hatten wir in diesen Blättern schon mehr als einmal Gelegenheit zu erzählen, wie der Sohn den Vater dergestalt überflügelte, daß dieser des aufkeimenden Talentes nicht mehr mächtig werden konnte, und den Knaben in die Schule eines andern Meisters geben mußte. Ganz dasselbe war auch bei Luca Giordano der Fall, welcher, 1632 zu Neapel geboren, und von seinem Vater Antonio Giordano, einem höchst mittelmäßigen Maler, in die Schule des dazumal ganz besonders geschätzten Giuseppe Ribera, genannt Spagnoletto, geschickt wurde. Allein der Vater war klug. Er hatte das Talent des Sohnes zu wohl erkannt und ließ diesen daher nicht aus den Augen, damit er ihm Geld verdiene. Aus diesem letzteren Grunde rief er dem Jüngling auch immer zu: „Luca, fa presto!“ und da er sich nicht scheute, diese Ermunterung, schnell zu arbeiten, auch vor anderen Anwesenden auszusprechen, bekam Luca sehr bald jenen Zuruf zum Beinamen. Ja, die Sage erzählt, daß der alte Antonio so besorgt um die Zeit seines Sohnes war, daß er diesem nicht einmal vergönnte, sein Mittagsmahl in Ruhe zu verzehren, sondern, damit auch keine Secunde versäumt werde, so lange das Gestirn des Tages am Himmel stand, ihm die Speisen während des Malens in den Mund steckte. Wir glauben indessen, daß dies nur zu den Alles vergrößernden und Alles übertreibenden Gerüchten gehöre, denn erstens würde Luca bei so rastloser Plage wahrscheinlich nicht lange gesund geblieben sein, und zweitens weiß man gewiß, daß Luca sehr fleißig im Vatikan studirte, indem er hier die Loggien des Rafael zwölfmal, und die Constantin-Schlacht, wie es heißt, zwanzigmal zeichnete, was doch keineswegs der Fall sein konnte, wenn er so strenge zum Verdienst angehalten worden wäre. Uebrigens erwarb er bei seiner natürlichen Anlage und seinem ungewöhnlichen Fleiß wirklich eine Schnelligkeit, die an das Unglaubliche grenzte und ihm den Namen des „Blitzstrahls“ erwarb. Er besaß aber auch noch einen dritten Beinamen, und zwar den des „Proteus“, weil er die Fähigkeit hatte, nicht nur alle Meister genau zu copiren, sondern auch neue Bilder in ihren Weisen zu fertigen. So malte er einmal ein Bild in der Art des Bassano, ein andermal in der Weise Tiziano's oder Guido's

ja er verstieg sich in seiner unglaublichen Kühnheit sogar bis zu Nachahmungen des Rubens und Albrecht Dürers.

Er hatte — die italienische Kunst war damals schon tief im Sinken — die ernstere, starkschattige Weise des Ribera verlassen und war in die Schule des Pietro da Cortona übergetreten, die ihm bequemer schien, und mit ihrer helleren Färbung mehr einzubringen versprach. Und nun malte er als echter Fa presto darauf los! Bilder auf Bilder entstanden, die Compositionen wuchsen auf der Leinwand, wie die Pilze, fast über Nacht. An strenge Form und innere Durchbildung wurde wenig gedacht, und somit war Luca selbst mit einem sehr großen Gemälde in kürzerer Zeit fertig, als einer der früheren italienischen Meister zum bloßen Entwurf des Umrisses gebraucht hätte. Nun sollte man glauben, daß seine flüchtigen Arbeiten keinen Beifall gefunden hätten; aber — so wunderlich geht es in der Kunst! — er fand nicht nur Verehrer und Bewunderer, sondern sogar Anbeter, denn er wußte durch helle Farben und große Schattenmassen zu blenden, er hatte den Paolo Veronese ausgebeutet, und brachte diesen, in das Fa presto übersetzt, vor die Augen seiner erstaunten Landsleute, die nicht satt werden konnten, ihn mit Bestellungen zu überhäufen, und ihn höher priesen, als alle Meister, die je in Italien malten.

Bei alledem, daß Giordano die Unkenntniß und die Leichtgläubigkeit seiner Zeitgenossen so gut als möglich zu benützen wußte, war er aber gegenüber seinen Schülern ehrenhaft genug, die Wahrheit zu bekennen, und die Kunstjünger vor der Nachahmung seiner flüchtigen Malweise zu warnen, weil sie dadurch einer gänzlichen Verderbniß entgegen gehen mußten. Luca war überhaupt einer derjenigen Künstler, die sich bequem von den günstigen Wogen der Zeit forttragen lassen, ohne der Kunst selbst das mindeste Opfer zu bringen. Er hatte sich, wie ein tüchtiger Kaufmann, großen Credit zu verschaffen gewußt, und benutzte diesen nun auf das Beste. Nur manchesmal, wenn ihn eine Aufgabe ganz besonders interessirte, fiel er aus seiner Fa presto-Rolle, und dann war das Werk in der That aller Aufmerksamkeit, aller Hochachtung würdig, und zeigte was Luca eigentlich hätte wirken können, wenn er es nach Maßgabe seiner großen Talente gewollt hätte. Allein solche durchgeführte Bilder von seiner Hand sind sehr seltene Erscheinungen, denn er liebte es weit mehr, als ein wahrer Schnellmaler zu gelten, wie er denn sein Meisterstück in der Geschwindmalerei zu Neapel in der Jesuitenkirche lieferte, wo er den heiligen Franciscus, der die Japaner tauft, ein Bild mit sehr vielen Figuren, in einem und einem halben Tage malte, und zwar, ohne vorher den mindesten Entwurf dazu gemacht zu haben! — Ja, dieses Bild, über dessen schnelle Entstehung selbst ein Rubens gestaunt haben würde, fand trotz seiner flüchtigen Behandlung solche Bewunderung, daß selbst der damalige Virey von Neapel bei dem Anblicke desselben ausrief: „Dies hat entweder ein Engel oder der Teufel selber gemalt!"

Neapel war sonst bekannt als die Stadt, in welcher alle Künstler, die nicht zur dortigen Malergesellschaft gehörten, auf das Bitterste verfolgt wurden. Domenichino und Andere hatten dies tief genug empfunden! — Bei Luca Giordano war es aber gerade das Gegentheil; er hatte Kraft und — Leichtsinn genug, den Kampf mit der ganzen neapolitanischen Malergilde aufzunehmen, die ihn einen Freigeist der Kunst schalt, der keine Regel, kein Herkommen und kein Studium achte, und seiner Ausdauer und Kühnheit gelang es, den Sieg zu erringen. Er beehrte seine Gegner mit dem Titel „hartnäckiger Juden, die sich hinter ihr ranziges Gesetz verschanzen", behauptete, daß nur Der der beste Maler sei, der dem Publicum am besten gefiele, und wußte

durch seine ungeheure Thätigkeit so zu imponiren, daß er Alle zum Schweigen brachte, und endlich als eigentlicher Dictator in allen Kunstsachen galt.

Luca begab sich im J. 1690 nach Spanien zu König Carl dem Zweiten, der von dem großen Ruhm des Meisters gehört hatte und ihn deshalb zu sich berief. Giordano lebte hier wie ein Fürst, und als er einst den Witz gemacht hatte, ein Gegenstück zu einem Bilde von Bassano ganz in derselben Weise zu malen, war der König so erstaunt und von Bewunderung hingerissen, daß er ihn zum Caballero ernannte. Giordano malte hier acht Kuppeln im Escurial auf nassen Kalk in der kurzen Zeit von sieben Monaten. Auch fertigte er, wie sich dies bei seinem dreizehnjährigen Aufenthalt in Spanien leicht denken läßt, noch eine Unzahl von andern Gemälden, und blieb daselbst bis zu dem Tode des Königs, worauf er sich — mit Reichthum überhäuft — nach Rom begab, wo er an dem Papste Clemens dem Neunten abermals einen neuen Bewunderer fand. Er zog endlich wieder nach Neapel zurück und starb daselbst (1705) in einem Alter von drei und siebenzig Jahren. Nur wenige Künstler genossen ein so ungetrübtes Glück, wie Luca Giordano; allein die Nachwelt hat gerichtet, und der bei seinen Lebenszeiten über Alles geehrte Fa presto — gilt als einer der größten — Manieristen!

Von Luca Giordano finden sich nachfolgende Werke zu Wien.

Im k. k. Belvedere:
Der Engelsturz (s. d. Folge).
(Mechel führt S. 52 auch ein zweites Bild an: die Marter des h. Bartolomäus; es ist aber jetzt nicht aufgestellt und befindet sich vielleicht in irgend einem der Depots des k. k. Belvederes.)

In der Gallerie Czernin:
Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten im Tempel.

In der Gallerie Liechtenstein:
Telemach wird von Minerva gegen die Laster geschützt.
Maria, Jesus und Joseph von Engeln umgeben.

In der Gallerie Esterhazy:
Venus und Adonis.
Die Flucht nach Egypten.
Die h. Theresia vor dem Jesuskinde knieend.

In der k. k. akademischen Gallerie:
Venus und Mars im Netz Vulkans.
Das Urtheil des Paris.

Der Sturz der Engel.

Gemälde von Luca Giordano.

(Im k. k. Belvedere.)

Wir haben die Lebensskizze des Meisters Giordano mit einem so ernsten und fast mißbilligenden Worte geschlossen, daß es sonderbar erscheinen könnte, wie man die Arbeit eines anerkannten „Manieristen" in ein Werk aufnehmen könne, welches sich zur Aufgabe setzte, die besten Leistungen der Maler der verschiedenen Schulen zu bringen, aber wir haben in jenem Lebensabrisse auch bemerkt, daß Giordano ein ganz anderer Maler sein konnte, als er gewöhnlich war, wenn er es nämlich eben sein wollte! — Und bei dem „Sturz der Engel", welchen er in seinem vierunddreißigsten Jahre malte, war dieß wirklich der Fall, denn es findet sich überhaupt in der späteren italienischen Schule kaum ein größeres Gemälde, welches mit solcher Kraft und mit solcher männlichen Gediegenheit durchgeführt wäre, wie dieser Engelsturz. Das Bild zerfällt, der Natur des Gegenstandes zufolge, in eine obere und in eine untere Hälfte. Von der ersteren, in welcher sich betende Kinderengel und viele Cherubine zeigen, schwebt der weißgeflügelte, von einer rothen Draperie umflatterte Erzengel Michael herab. Der Künstler gab ihm das Flammenschwert und eine römische Rüstung, und der rechte Fuß des göttlichen Rächers tritt dem Fürsten der Unterwelt auf den Hals. Der ganze Obertheil des Bildes ist hell und klar gehalten, nur nach abwärts verdüstert sich das Gewölk, und geht in die Dunkelheit über, die über den Verdammten waltet.

Und diese sind, obgleich der Erzengel in den einzelnen Theilen sehr gut gezeichnet und gefärbt ist, die eigentliche Glanzstelle dieses Gemäldes, denn hier entwickelte Luca Giordano, wie so viele Meister, die diesen Gegenstand darstellten, seine volle Kraft, seine ganze Kenntniß der Zeichnung, und seine vollständige Geschicklichkeit im Modelliren und Durchbilden der Formen kräftiger männlicher Körper.

Satan, von dessen Schultern sich zackige Fledermausflügel ausbreiten, sitzt auf einem stürzenden Thron, der von einer wild gewundenen Schlange getragen wird, und beugt sich unter dem Fußstoß Michaels ängstlich zurück, während seine geballte Rechte den vergeblichen Ingrimm anzeigt, der den nunmehr auf ewig Verworfenen erfüllt. Sein linker Fuß tritt einen andern Verdammten auf den Kopf, der ängstlich nach aufwärts greift. Ein Dritter, der einen Stab in



Luca Giordano pinx. | k. k. Gallerie im Belvedere | A. [illegible] sc.

Der Sturz der Engel.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

der Hand hält, stürzt kopfüber in die Tiefe, und ein Vierter, gleichfalls mit abwärts gewendetem Haupte, sucht sich noch im Fallen an der Lehne des Thrones zu halten. Ringsumher finden sich noch andere Teufelsgestalten, von denen sich die eine in der furchtbarsten Angst die Ohren zuhält und in entsetzliches Geheul auszubrechen scheint. Alle diese Figuren sind, wie wir schon oben andeuteten, mit einer Energie, Festigkeit und einem Impasto gemalt, welche wirklich Bewunderung verdienen, Giordano's ganzes Talent zu erkennen geben, und dieses Bild zu einem der vorzüglichsten Werke machen, die jemals aus den Händen des „Fa presto“ hervorgingen. Diese wirklich höchst männliche Erfindung und energische Durchbildung der Dämone gab früher lange Zeit Anlaß, das Bild für eine Arbeit des Michelangelo zu halten. Es hing nämlich dazumal in der Kirche der Schwarzspanier Mönche, nächst der Währinger Gasse zu Wien, und zwar so hoch neben dem Hauptaltare, daß man kaum die Einzelheiten, noch weniger aber die Aufschrift: JORDANVS, 1666, wahrnehmen konnte. Das Bild wurde von der Familie Patalotti dieser Kirche geschenkt. Giordano scheint, wie das Werk selbst beweist, von der Aufgabe ganz besonders begeistert gewesen zu sein. Als unter Kaiser Joseph II. der Befehl zur Aufhebung der Klöster ergangen war, wurde das Gemälde der kaiserlichen Gallerie einverleibt.

Isaac van Ostade.

Isaac war der jüngere Bruder des so sehr beliebten und geschickten Adrian van Ostade, und wurde um zwei Jahre später als dieser (1612) zu Lübeck geboren. Da Adrian so rüstig auf dem Wege der holländischen Kunst voran schritt, zog er seinen Bruder gewissermaßen nach, oder, vielleicht besser gesagt, mit sich fort, denn Isaac folgte Jenem nicht Tritt für Tritt, sondern schlug seinen eigenen Gang ein, ungefähr so wie zwei Pfade neben einander, und fast in gleicher Richtung über eine Matte führen können. Beide Brüder wurden auch fast zugleich reif, nur ging Adrian bei seinen Bildern mehr in die Ausführung des Einzelnen, während Isaac mehr die Haltung des Ganzen im Auge hatte, ohne die verschiedenen Gestalten mit besonderer Sorgfalt zu individualisiren. Es ist diese Bemerkung aber nicht eigentlich ein Tadel für Isaac, da er eben in der Leichtigkeit seines Vortrages, so wie in seinem feinen Gefühl für Ton sein besonderes Talent zeigt, und man nur bedauern muß, daß er schon um 1646, also in dem frischesten Mannesalter starb, indem er späterhin bei kühlerem Blute auch jene Ausdauer gezeigt haben würde, welche ihm von einigen Kunstrichtern abgesprochen wird. Isaac malte nebst seinen Bauernscenen auch Landschaften und Thierstücke, und eines der vorzüglichsten dieser letzteren befindet sich zu England in der Sammlung des Sir Robert Peel, welches dieser um viertausend Guineen ankaufte. Aus dem Leben Isaac's ist fast noch weniger bekannt, als aus dem seines Bruders. Beide scheinen, wie nämlich die große Zahl ihrer Arbeiten anzeigt, sehr fleißige Männer gewesen zu sein, die nur der Kunst lebten und sich ziemlich wenig von der Außenwelt berühren ließen. Isaac soll auch schöne Versuche im Radiren gemacht haben, doch werden die drei Blätter, welche von ihm geätzt sein sollen, gewöhnlich seinem Bruder Adrian zugeschrieben.

Von Isaac van Ostade's Hand befinden sich folgende Bilder zu Wien.

Im k. k. Belvedere:

Der Zahnbrecher (schönes, fleißig gemaltes Bild, welches wegen seines Silbertons den Beinamen des „grauen Ostade" erhielt.)

In der Gallerie Liechtenstein:

Der Bauerntanz (s. d. Folge).

In der Gallerie Esterhazy:
Eine Bauernstube mit vier Figuren.
Eine Bauernstube, in welcher ein Weib ihr Kind reinigt.

In der k. k. akademischen Gallerie:
Bauern in einer Schenke.
Zwei Bauern in einer Stube.

In der Sammlung Adamovitsch:
Eine Bäuerin am Kamin.

In der Gallerie Schönborn:
Ein Bauernzechen.





Isaac van Ostade pinx. Gem: Gallerie Liechtenstein T. Beyer sc.

Der Bauerntanz.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Der Bauerntanz.

Gemälde von Isaac van Ostade.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Die lustige Gesellschaft ist unter den Sparren eines großen Daches versammelt, und das ganze Local sieht so ziemlich einem ausgeleerten Schüttboden ähnlich, dessen weiten Raum man zum Tummelplatz des Vergnügens auserkor. Noch liegen einige Garben auf dem Gemäuer, auf welchem man auch zwei Körbe erblickt, und ein Bund Zwiebeln hängt zum Trocknen oder bis zum Auswachsen an der Mauer. Eigentlich wohnliche Geräthe finden sich nicht in diesem Raume und die Stühle, so wie die beiden Fäßchen im Hintergrunde, scheinen nur für den augenblicklichen Bedarf heraufgeschafft worden zu sein. Rechts im Bilde, ganz im Schatten des Vordergrundes lehnt einer jener Körbe, die man dazu gebraucht, um sie über frisch ausgebrütete Welschhühner zu stürzen, damit diese zwar Sonnenschein haben, sich aber nicht im Grase verlaufen können. Auch dieser Korb, der nur zu gewissen Zeiten des Jahres hervorgeholt wird, deutet darauf hin, daß man sich an einem sonst ziemlich unbesuchten Ort befinde, an dem man sich jetzt nach Laune gehen lassen könne, ohne daß man bei wachsender Lebhaftigkeit befürchten müßte, daß irgend ein Möbel zu Schaden kommen werde. Die lustige Gesellschaft hat sich in zwei Gruppen getheilt. Die eine, kleinere, mehr zusammengedrängte befindet sich in dem Helldunkel des Hintergrundes, und die von einem der Dachbalken herabhängende Krone, welche gerade ober dem Haupte der einen Dame schwebt, ließe fast auf ein Hochzeitfest schließen, bei dem die Knechte und Mägde des Hauses und der Nachbarschaft die Hauptrollen spielen. Die zweite Gruppe hat sich im Vordergrunde breit gemacht und zeigt einen gemüthlichen Raucher, der den blauen Qualm durch den rechten Mundwinkel ausströmen läßt; einen schon ziemlich gefüllten Trinker, der das eine geleerte Krüglein an die Lehne seines Stuhles hing, während er das zweite, vermuthlich auch nicht ganz volle, zwischen die Knie herabsinken ließ; ferner einen mit Laub geschmückten Dudelsackpfeifer, der auf einem Stuhle oder niederen Tischchen steht und darauf losbläst, als ob ihm die Lungen zerbersten sollten, und aus drei tanzenden Paaren. Wer hier Tänzerinnen suchen wollte, wie sie auf griechischen Basreliefs oder auf hetrurischen Vasen zu finden sind, der würde wohl eben so weit irre gehen, als wenn er bacchische Thyrsusschwingen mit ihrem hallenden „Evan Evoe!" auf diesem

Bilde gewahr zu werden verlangte. Isaac van Ostade wußte nichts von solchen Leuten, er kannte nur seine Dörfler, und suchte selbst unter diesen Diejenigen aus, die ihm für seine Laune, für seine Darstellungsweise und, was höchst wichtig ist, für seine Käufer am passendsten schienen. Von theoretischer Seite geht man immer von dem Grundsatz aus, daß der Künstler stets nur das Aesthetische, das Höchste, in das Auge fassen solle; in der Praxis hingegen ist es anders, jeder Maler malt das am liebsten, was ihm am bequemsten ist, und hatte nicht auch der königliche Prinz Heinrich einmal eine sehr unprinzliche Sehnsucht nach Dünnbier, worüber ihm Poins so gründliche Vorwürfe macht? — Indessen haben diese unästhetischen Gestalten doch etwas Aesthetisches an sich, und das ist das Leben, welches sie besitzen, und die Geschicklichkeit, mit welcher sie angeordnet sind. Sollte aber selbst dies nicht in's Auge fallen, so würde der warme Ton des Bildes, das ganz geschlossene Licht, das Helldunkel des Hintergrundes und der leichte, wirklich lustige Vortrag hinreichen, das Gemälde zu einem der vorzüglichsten seiner Art zu machen. Es ist fast ganz aus einem asphaltähnlichen, grünlich braunen Schattenton bis in das klare Licht hinüber gemalt und wirkt äußerst wohlthätig durch das Schwebende (timbre) seiner durchsichtigen Schatten und durch die äußerst glücklich und wohl angeordnete Harmonie des Ganzen, welche die zahlreichen Uebergänge vom Dunklen in das Helle kaum gewahr werden läßt. Isaac van Ostade hat Bilder von der Größe des Vorliegenden nicht allzuhäufig gemalt, weßhalb es um so mehr Aufmerksamkeit erregen muß.

Edouard Hamman.

Wenn den heutigen holländischen und vlämischen Malern überhaupt Ehre für ihr Streben gebührt, so verdient Edouard Hamman noch ganz besondere Auszeichnung, indem er sich für seine Gemälde nicht den bequemeren Weg der Nachahmung der gewöhnlichen Natur, sondern den weit schwierigeren Pfad der Geschichte erwählt, etwas, das sich bei den alten holländischen Meistern nur selten und nie in dem Sinne vorfindet, wie Geschichtsmalerei heut zu Tage von Biefve, Gallait und Andere und von deren Vorgängern Paul de Brache u. s. w. betrieben wird, wo man die Entwicklung einzelner Charaktere als Hauptaufgabe nimmt, sich bestrebt, in einem einzigen Bilde einen ganzen Zeitabschnitt darzustellen, und das dramatische Element auf der Tafel zu fesseln. Indessen werden Künstler dieser Art auch unter den günstigsten Verhältnissen immer selten bleiben, da die Vorstudien zu einem historischen Bilde großen Aufwand von Zeit und Mühe erfordern, während der Bauernmaler, so wie der Thier- und Landschaftschilderer seine Hütte überall aufschlagen und fast ohne alle Vorbereitungen an seine Arbeit zu gehen vermag, und die Bequemlichkeit, wie in so vielen andern Dingen auch nur zu oft in der künstlerischen Richtung den Ausschlag giebt. Hamman gehört zu den vorzüglichsten Schülern des de Keijzer. Er wurde zu Ostende am 20. September 1819 geboren, wo sein Vater städtischer Steuereinnehmer (Ontvanger) war, und zählt jetzt 36 Jahre. Eines seiner ersten Bilder, welches im Jahre 1842 ausgestellt wurde, war „A. Zurbaran in dem Hospital von Santa Cruz zu Lissabon", und erregte sogleich die allgemeinste Theilnahme. Aus dem Leben dieses Künstlers ist sonst wenig bekannt. Was soll auch heut zu Tage, im Ganzen genommen, noch besonders Romantisches oder Abenteuerliches im Leben eines Malers vorkommen? Er fühlt Talent und Neigung zur Kunst; besucht eine Schule, macht einige Reisen und — — malt. Ja selbst diese Reisen, einst so interessant, und besonders jene in Italien, verlieren durch Eisenbahnen und Eilwagen fast all ihren Reiz, und bald dürfte die Zeit kommen, in der es selbst einem Washington Irving schwer fiele, seine Erzählungen von den Banditen von Terracina und seine Novelle von dem gefangenen Maler niederzuschreiben. Auch dem Kunstschriftsteller wird bei seinen Lebensbeschreibungen der Maler in Kürze kein anderer Stoff übrig bleiben, als das Geburts- und Sterbejahr eines Meisters, ein möglichst genaues Verzeichniß der Arbeiten desselben und der Tag, an welchem er irgend eine Auszeichnung bekam.

Von Hamman findet sich zu Wien in den bekannten Sammlungen nur ein einziges Gemälde, und zwar in der Gallerie Heekeren: „Carl der Neunte und Catharina von Medicis".

Carl IX. von Frankreich.

Gemälde von Edouard Hamman.

(In der Sammlung Heekeren.)

Es finden sich nicht mehr als drei Figuren in diesem Bilde, nämlich der junge Carl IX. von Frankreich, ihm gegenüber der Dichter Ronsard, und ganz im Schatten des Hintergrundes die Königin Catharina von Medicis, aber dennoch ließe sich über dies Bild ein bedeutendes und inhaltreiches Buch schreiben, da es drei so merkwürdige Persönlichkeiten in sich faßt. Die Königin Catharina, obwohl dem Beschauer am fernsten gestellt, ist eigentlich der geistige Mittelpunct des Bildes, denn sie vertritt jene Kraft, die ihre Umgebung nach dem eigenen Willen ordnet und modelt, und da waltet, wie es ihr gefällt. In Catharina's Interesse lag es auch, die Scene zu veranlassen, welche der Künstler hier zur Darstellung wählte, und um deren Erklärung willen wir einen kurzen Blick auf die Geschichte werfen müssen.

Catharina war die einzige Tochter des Lorenzo aus dem Hause der Medicäer, welches, stolz auf seine Abstammung von Aerzten (medici), fünf Pillen in sein Wappen aufgenommen hatte. Der 19. April des Jahres 1519 gab Catharinen das Dasein, die schon als Kind für klug und ausgezeichnet schön galt, so daß sie, überdieß die einzige Erbin ihres ungewöhnlich reichen Vaters, schon in ihrem dreizehnten Jahre, und zwar von zwei Seiten zugleich zur Braut begehrt wurde. Der eine dieser Bewerber war Niemand geringerer, als Kaiser Carl der Fünfte, der sie dem Francesco Sforza zu vermählen wünschte, und der andere, König Franz der Erste von Frankreich, welcher sie für seinen zweiten Sohn Heinrich zur Gemahlin begehrte. Papst Clemens der Siebente, der zugleich Catharinens Oheim war, neigte sich jedoch, gegen die Wünsche des Kaisers, auf die Seite Frankreichs und führte die kaum den Kinderschuhen entwachsene Braut persönlich nach Marseille, wo am 28. October 1533 die feierliche und prachtvolle Hochzeit gehalten wurde. Catharina, so sagt ein französischer Geschichtschreiber, brachte Schönheit, Geist, Reichthum und Geschmack an den bildenden Künsten mit nach Frankreich, allein leider auch jene, damals in den kleinen Staaten Italiens übliche Art von Politik, die sich nur in Intriguen und Uebervortheilungen gefiel. Indessen konnte Catharina lange Zeit keinen Gebrauch von derlei Umtrieben machen, da sie, vermuthlich weil man sie gar zu jung vermählt hatte, während zehn langer



Carl IX. von Frankreich.

Gemälde von Edouard Hamman.

(In der Sammlung Heeckeren.)

[illegible] drei Figuren in diesem Bilde, nämlich der junge Carl IX. [illegible] der Dichter Ronsard, und ganz im Schatten des Hintergrundes [illegible], aber dennoch ließe sich über dies Bild ein bedeutendes und [illegible] so merkwürdige Persönlichkeiten in sich faßt. Die Königin [illegible] gestellt, ist eigentlich der geistige Mittelpunkt des Bildes, [illegible] die ihre Umgebung nach dem eigenen Willen ordnet und [illegible]. In Catharina's Interesse lag es auch, die Scene zu [illegible] zur Darstellung wählte, und um deren Erklärung willen wir einen [illegible] müssen.

[illegible] des Lorenzo aus dem Hause der Mediceer, welches stolz auf seine [illegible] fünf Pillen in sein Wappen aufgenommen hatte. Der 13. [illegible] Catharinen das Dasein, die schon als Kind für klug und [illegible] überdieß die einzige Erbin ihres ungewöhnlich reichen Vaters, [illegible] Jahre, und zwar von zwei Seiten zugleich zur Braut begehrt wurde. [illegible] Bewerber war Niemand geringerer, als Kaiser Carl der Fünfte, der sie dem [illegible] zu vermählen wünschte, und der andere, König Franz der Erste von Frankreich, welcher sie für seinen zweiten Sohn Heinrich zur Gemahlin begehrte. Papst Clemens der Siebente, der zugleich Catharinens Oheim war, neigte sich jedoch, gegen die Wünsche des Kaisers, auf die Seite Frankreichs und führte die kaum den Kinderschuhen entwachsene Braut persönlich nach Marseille, wo am 28. October 1533 die feierliche und prachtvolle Hochzeit gehalten wurde. Catharina, so sagt ein französischer Geschichtschreiber, brachte Schönheit, Geist, Reichthum und Geschmack an den bildenden Künsten mit nach Frankreich, allein leider auch jene, [illegible] in den kleinen Staaten Italiens übliche Art von Politik, die sich nur in Intriguen und [illegible]ungen gefiel. Indessen konnte Catharina lange Zeit keinen Gebrauch von dieser [illegible], da sie, vermuthlich weil man sie gar zu jung vermählt hatte, während zehn langer



E. Hamman pinx. Gem. Gallerie Heeteren A. Simon sc.

Carl IX von Frankreich.

Jahre nicht Mutter wurde, und deshalb von ihrem Gemahl, und auch von dem französischen Volke, ziemlich gering geschätzt wurde. Ja, der Erstere schien ihrer schon so überdrüssig geworden zu sein, daß er bereits von Ehescheidung sprach und diese wahrscheinlich vollzogen hätte, wären nicht König Franz und der Connetable von Montmorency, bei denen Catharina sehr viel galt, vermittelnd eingeschritten. Sie kannte übrigens den Grund ihrer Zurücksetzung nur zu wohl, berieth sich deshalb oft mit den erfahrensten Aerzten, und man erzählt, daß es endlich dem Wissen des Doctor Fernel gelungen sei, ihren wärmsten Wunsch zu erfüllen. Jetzt fing sie wieder an, in Jedermanns Gunst zu steigen, so daß selbst jene bösen Zungen verstummen mußten, die in den Tagen ihrer Demüthigung ausgestreut hatten, daß sie den Dauphin Franz, den ersten Gemahl der unglücklichen Maria Stuart, welcher vor Kurzem gestorben war, vergiftet habe, auf daß ihr Gatte Heinrich den Thron von Frankreich besteigen könne. In ihrem dreißigsten Jahre (1549) wurde sie zur Königin gekrönt. Sie hielt sich aber immer noch in bescheidener Zurückgezogenheit, ja sie war klug genug, und wußte, was für eine Italienerin höchst selten ist, so viele Selbstüberwindung zu gewinnen, daß sie sogar der sehr großen Neigung ihres Gemahls für die bekannte Diana von Poitiers nicht das mindeste Hinderniß in den Weg legte. Hiedurch gewann sie des Königs Vertrauen so sehr, daß er ihr nicht nur alle seine Geheimnisse mittheilte, sondern sie sogar (1552) zur Regentin einsetzte, als er seine Reise nach Deutschland unternahm. Durch jene frühere Demüthigung und die jetzige rasche, beinahe unvermuthete Erhebung, erwachte Catharinens bekanntes Streben nach der unbeschränkten Lenkung der Regierungsgeschäfte, welches fast von Tag zu Tag mächtiger wurde, und ihr die Weise in das Gedächtniß zurückrief, wie man in solchen Fällen in ihren Heimathlanden vorzugehen pflegte. Aus diesen Beweggründen erklärte sie sich erst für die Guisen und später wieder für die Hugenotten; deshalb unterließ sie nichts, was ihr das vollkommenste Uebergewicht sichern mußte, wenn einst ihr Sohn Carl IX. König von Frankreich würde. Sie verband sich mit dem Admiral Coligny und suchte den wankenden König von Navarra festzuhalten. Sie vereinte sich mit dem Prinzen von Condé, während sie ihn zugleich mit dem Herzog von Guise zu entzweien strebte. Als der Herzog von Guise gestorben war, wußte sie den Prinzen von Condé dem Admiral Coligny abhold zu machen, und so gelangte sie durch Benützung und Herbeiführung verschiedener Umstände und durch die geschickte Lenkung der wichtigsten Persönlichkeiten, zu ihrem Hauptziele, nämlich dem, ihren erst neunjährigen Carl zu Rouen als kronmündig erklären zu lassen. Von da an war sie auch unbeschränkte Gebieterin von Frankreich.

Die zweite, in ihrer Art nicht minder interessante Figur des Bildes ist, wie schon angezeigt, der Dichter Pierre de Ronsard. Er wurde am 10. September 1524 auf dem Schlosse Poissonière geboren und stammte aus einer bulgarischen Familie, wie er denn in seinem Gedichte an Pierre de Pascal sagt:

„Or quand à mon ancestre il à tiré sa race,
D'ou le glacé Danube est voisin de la Thrace:
Plus bas que la Hongrie, en vne froide part
Est vn Seigneur nommé le Marquis de Ronsard."

Er kam in seinem zehnten Jahre in das Collége de Navarre zu Paris, fand aber so wenig Gefallen an den Studien, daß er das Collegium wieder verließ, um bei dem Herzog von Orleans

Page zu werden. Als solcher reiste er nach England, wo er drei Jahre verweilte. Auf seiner Heimkehr wurde er von einem furchtbaren Sturm überrascht, aus dessen Gefahren der erst sechszehnjährige Ronsard nur mit großer Mühe gerettet werden konnte; und, waren es nun die Folgen des erlittenen Schreckens, oder hatte Ronsard schon früher Anfälle von Schwerhörigkeit, der junge Mann wurde mit einemmale taub, und dieses Unglück, welches gewiß viele Andere gänzlich entmuthigt hätte, legte den Grund zu seiner spätern Berühmtheit; denn jetzt, wo er sah, daß er gewissermaßen von der Welt abgeschnitten sei, begab er sich aus eigenem Antrieb in das Collége de Coqueret, schloß sich da durch fünf Jahre beinahe vollkommen ein, studirte Latein, wurde ein großer Hellenist, übersetzte den Plutus des Aristophanes und machte Gedichte, die einen so großen Erfolg hatten, wie dieses kaum bei irgend einem andern Dichter der Fall war. Man fühlte sich von seinen Versen ganz entflammt, und nicht nur Damen und Schöngeister schwammen darüber in Wonne, sondern selbst manche Gelehrte. Der Magistrat von Toulouse überreichte ihm als Zeichen der Bewunderung eine Statue der Minerva aus massivem Silber und erklärte ihn durch ein Decret zum „poète français par excellence!“ — Er nahm auch vielen Einfluß auf die französische Sprache und bildete eine Menge neuer Wörter:

„Je fis de nouveaux mots,
J'en condamnay de vieux;“

sagt er selbst, so daß seine Gedichte schwierig zu lesen waren, aber eben dadurch auch größeres Interesse erregten. Er machte auch eine Ode an Maria Stuart, und als diese unglückliche Fürstin in Gefangenschaft war, las sie fortwährend Ronsard's Gedichte, um sich zu trösten und zu zerstreuen; ja, die Begeisterung für seine Gesänge war so unglaublich groß, daß Chastelard, als er wegen seiner Anhänglichkeit an Maria Stuart enthauptet wurde, auf dem Wege zum Schaffot die Gedichte des Ronsard in die Hände nahm, um noch einmal dessen Hymnen an den Tod zu lesen! — Der so gefeierte Dichter war indessen durchaus kein Ideal von Schönheit, und La Monnaye, in seinen Remarques sur les Jugements des savants de Baillet, bemerkt sogar, daß er rothes Haar hatte. Auch trugen seine Gedichte, besonders seine „Amours“ nicht immer den Stempel der vollsten Reinheit; aber das gab ihnen eben dazumal einen besonderen Reiz, und Catharina von Medicis, die in ihrer Neigung zu herrschen ihren Sohn lieber durch angenehme Zerstreuungen unterhielt, als in die Geschäfte der Regierung eintreten ließ, benützte auch den Dichter zu ihren Zwecken, und befahl ihm, dem jungen König — die dritte, und in dem dargestellten Augenblicke am meisten passive Figur unseres Gemäldes — durch liebliche und einschmeichelnd verlockende Verse auf Gedanken zu bringen, welche den Neigungen des fürstlichen Jünglings eine Richtung gaben, wodurch die Handlungen der Königin nicht gekreuzt werden konnten. Die Stelle, welche Ronsard deshalb aus seinen Gedichten mittheilte, dürfte vielleicht folgende sein:

„Petite nymfe folâtre,
Nymfette que j'idolatre,
Ma mignonne dont les yeux
Logent mon pis et mon mieus:
Ma doucette, ma sucrée,
Ma grace, ma Cytherée,

Tu me dois pour m'appaiser
Mille fois le jour baiser.“ etc.

oder mindestens eine ähnliche, denn daß Ronsard in diesem Falle weder seine mancherlei Epitaphien, noch seine erwähnte Hymne an den Tod wählte, versteht sich wohl von selbst.

Wir glauben nun dahin gekommen zu sein, daß unser geneigter Leser das vorliegende Bild und die dabei beobachtete Tendenz des Künstlers vollkommen erfaßt, und glauben deshalb, dasselbe nicht weiter beschreiben zu müssen, besonders da es jetzt gänzlich einleuchtend ist, daß Hamman das Bild nur um jener im Halbdunkel stehenden weiblichen Gestalt willen malte, von welcher der schon früher angeführte französische Schriftsteller sagt: „Elle sacrifia la France et ses enfants au plaisir de dominer.“ Vielleicht waren es eben diese Worte, die den Künstler veranlaßten, sein Werk zu schaffen, welches, was Zeichnung, Vortrag, Charakterisirung und Durchführung anbelangt, ein äußerst schätzenswerthes ist, und zu jenen eben nicht allzuhäufigen Künstlererzeugnissen gehört, die sowohl bei dem Maler, als bei dem Beschauer nicht nur einen ziemlich hohen Grad von Belesenheit, sondern überhaupt schon einen tieferen Blick in die Geschichte voraussetzen. Nächst Ronsard's Poesien, welche der Schreiber dieser Zeilen in einer von dem Dichter selbst besorgten Ausgabe (Rouan 1557) vor sich hat, steht noch ein anderes merkwürdiges und gleichzeitiges Buch zu unserem Bilde in gewisser Beziehung, und dies sind die „Discours merveilleux de la vie etc. de Catharine de Medicis,“ gedruckt 1575, welches Werk, da es ein Gegner der Königin — er hieß Henry Etienne — geschrieben hatte, öffentlich verbrannt wurde, weßhalb es auch zu den großen Seltenheiten gehört. Aber eben solche ernste Studien, und besonders das Aufsuchen von Quellen, sind es, was so manchen Maler von historischen Darstellungen abschreckt; um desto lobenswürdiger bleiben aber dann jene Kunstwerke, bei denen diese Müh nicht gescheut wurde, und die nun auf einen einzigen Blick eine vollkommene Uebersicht über einen bestimmten Theil der Geschichte gewähren, oder in dem Beschauer den Wunsch hervorrufen, jenen Theil der Geschichte genauer kennen zu lernen. Wir wünschten herzlich, recht oft Gelegenheit zur Beschreibung von derlei Bilder zu haben.

Jacob Jordaens (Jordaans).

Jordaens wurde 1594 zu Antwerpen geboren, zeigte sehr bald eine besondere Neigung zur Malerei und begab sich in die Werkstätte des Adam van Oort, um hier das Nöthige zu erlernen. Es wurde dazumal in den Niederlanden schon sehr viel davon gesprochen, wie nothwendig es für einen Künstler sei, Italien zu sehen, um nach den Meistern dieses Landes zu studiren, und viele der belgischen und vlämischen Maler hatten sich bereits dahin auf den Weg gemacht. Auch Jordaens war von dieser Reiselust, von dieser Sehnsucht, das Land der Zitronen zu sehen, tief ergriffen, und arbeitete sehr fleißig, um so bald als möglich für eine solche Reise tüchtig genug vorbereitet zu sein. Allein als er eben im Begriff war, sein Vaterland zu verlassen, spielte ihm sein Herz einen Streich, denn die Tochter van Oort's war gar zu schön, und anstatt sich auf den Weg nach Wälschland zu machen, begab er sich in die Bande der heiligen Ehe, die ihn dann fortwährend in der Heimath festhielten. Aber seine Neigung für Italien hatte er dadurch nicht verloren, und da er selbst nun nicht weg konnte, copirte er zu seinem Vergnügen und zum Studium, jedes gute italienische Bild, das ihm zu Gesichte kam; ganz vorzüglich liebte er jedoch die Werke des Tiziano, der ihm nächst Rubens als der höchste der Meister zu gelten schien.

Rubens, welcher dafür bekannt war, daß er alle Talente schätzte, und besonders jüngere Künstler in Schutz nahm, ließ auch Jordaens volle Aufmerksamkeit angedeihen; er gab ihm Arbeit und verwendete ihn besonders bei den Cartons zu den Tapeten, welche der König von Spanien bei ihm bestellt hatte, und auf diese Art wurde Jacob unwillkürlich einer der Schüler und treuen Anhänger des „königlichen Malers" der Niederlande, dessen Geist mit der Zeit einen immer größeren Einfluß auf ihn zu nehmen schien. Nicht nur Jordaens' Gemälde stellen sich stets unleugbar als zur Rubens'schen Schule gehörig dar, sondern er nahm sich auch die edle und verständige Lebensweise seines Meisters zum Muster, indem er den Tag hindurch fleißig war und sich des Abends im Kreise seiner Freunde auf eine angenehme Art zu erheitern suchte. Auf diese Weise blieb er bei einem thätigen, geregelten Leben vollkommen gesund und erreichte das Alter von 84 Jahren. Er wurde im October 1678 zugleich mit seiner Tochter Elisabeth auf dem Friedhofe zu Putten zur Erde bestattet. Man kennt keine besonderen Ereignisse seines Lebenslaufes, die beiden wichtigsten scheinen seine Heirath und seine Bekannt-

schaft mit Rubens gewesen zu sein; denn die erstere war mächtig genug, ihn von der Reise nach Italien abzuhalten, und die zweite führte ihn, was die Kunst anbelangt, wieder ganz auf niederländischen Boden zurück. Jordaens malte, obwohl sein Colorit weniger durchsichtig, als das seines Meisters war, stets mit einem gewissen Feuer, im Componiren war er rasch, lebhaft, zuweilen sogar etwas wild, doch hat er auch wieder Darstellungen, in denen eine gemüthliche Ruhe vorherrscht. Er malte nicht gern im Kleinen, weßhalb sich nur wenige Cabinetbilder von ihm vorfinden. Jordaens hat auch neun*) Blätter radirt, von denen die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel (bezeichnet mit J. Jordans inv. 1652) das Seltenste ist.

Zu Wien befinden sich folgende Bilder von ihm.

Im k. k. Belvedere:
Der Bohnenkönig (s. d. Folge).
Philemon und Baucis (Nachtstück).
Ein holländischer Fischmarkt. Die Fische und Muscheln sind von Jacob van Es gemalt.
Ein zweiter Fischmarkt, Nachtstück; die Seethiere von demselben Meister. Beide Bilder haben lebensgroße Figuren.**)

In der Gallerie Schönborn:
Seegötter, welche einen mächtigen Fischzug thun.

In der Gallerie Harrach:
Die Segnung Jacobs, lebensgroß, bezeichnet mit: Jordanus fec.

In der Gallerie Esterhazy:
Der Bauer, aus dessen Mund es kalt und warm geht (lebensgroß).
Das Bildniß eines Mannes, der sich mit der Linken auf einen Lehnstuhl stützt (halbe Figur).

In der k. k. akademischen Gallerie:
Ein Silen.
Ein Opfer.
Ein alter Mann.

---

*) Zwei davon, Saturn, der seine Kinder verschlingt, und Cacus, der dem Herkules die Heerde entführt, sind in Zweifel zu ziehen.

**) In Mechel's Catalog, S. 88, wird auch eines Bacchus, auf einem Fasse reitend, erwähnt, ein Bild, welches sich jetzt nicht mehr vorfindet.



[illegible] denn die erstere war mächtig genug, ihn von der Reise [illegible] führte ihn, was die Kunst anbelangt, wieder ganz auf [illegible] Jordaens malte, obwohl sein Colorit weniger durchsichtig, als [illegible] gewissen Feuer, im Componiren war er rasch, lebhaft, [illegible] auch wieder Darstellungen, in denen eine gemüthliche [illegible] gern im Kleinen, weßhalb sich nur wenige Cabinetbilder von [illegible] neun*) Blätter radirt, von denen die Vertreibung der [illegible] Tempel (bezeichnet mit J. Jordans inv. 1652) das Seltenste ist.

[illegible] Bilder von ihm.

[illegible]

[illegible] (s. d. Folge).

[illegible] (Nachtstück).

[illegible] Die Fische und Muscheln sind von Jacob van Es gemalt.

[illegible] Nachtstück; die Seethiere von demselben Meister. Beide Bilder [illegible] Figuren.**)

In der Gallerie [illegible]:

[illegible], welche einen [illegible] Fischzug thun.

In der Gallerie [illegible]:

Die [illegible], lebensgroß, bezeichnet mit: Jordanus fec.

In der Gallerie [illegible]:

Der [illegible] es kalt und warm geht (lebensgroß).

Das [illegible] der sich mit der Linken auf einen Lehnstuhl stützt (halbe Figur).

In der [illegible] Gallerie:

Ein [illegible]

Ein [illegible]

Ein alter [illegible]

---

*) Zwei davon, Saturn, der seine Kinder verschlingt, und Cacus, der dem Herkules die Heerde entführt, sind in Zweifel zu ziehen.

**) In Mechel's Catalog, S. 88, wird auch eines Bacchus, auf einem Fasse reitend, erwähnt, ein Bild, welches sich jetzt nicht mehr vorfindet.



J. Jordaens pinx. k. k. Gallerie im Belvedere M. Lämmel sc.

Der Bohnenkönig

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Der Bohnenkönig.

Gemälde von Jacob Jordaens.

(Im k. k. Belvedere.)

Der Gang der Kunstgeschichte in Holland und in den Niederlanden ist ein ganz anderer, weit mehr wechselnder, als jener in Italien, denn hier blieb vom Beginne der mittelalterlichen Kunst an, bis zu dem gänzlichen Sinken der Malerei unter den Manieristen, doch immer das kirchliche Element vorwaltend, während in Holland die anfangs mit Italien gleichen Schritt haltende religiöse Richtung mit einemmale beinahe verschwand und einer Malweise Raum gönnte, die sich mit dem bloß Menschlichen befaßte, ja bisweilen ein Bischen unter das rein Menschliche herabstieg. Wie dem aber auch sei, so lieferte besonders diese Schule eine Menge ergötzlicher Bilder und zu diesen gehört auch des Jacob Jordaens Gemälde, der weitbekannte „Bohnenkönig."

In dem lustigen alten Holland gab es immer heitere Gesellschaften die Menge. Die muntersten dieser Feste waren aber diejenigen, in welchen — mindestens zu Anfang — Alles nach gewissen Regeln herging, wo ein Oberhaupt gewählt und Nebenrollen ausgetheilt wurden, und daher Jeder seine bestimmte Stelle hatte. Eine, die Neugierde spannende und dabei doch mancherlei Schelmerei zulassende Art, das Oberhaupt ausfindig zu machen, war folgende: Es wurde, je nachdem die Gesellschaft größer oder kleiner war, ein größerer oder kleinerer Kuchen gebacken, in welchem sich nur eine einzige Bohne befand. Dieser Kuchen wurde, wenn die Gesellschaft versammelt war, feierlichst aufgetragen und jeder der Anwesenden mußte sich ein Stück von demselben herabschneiden. Derjenige nun, in dessen Stück sich die Bohne befand, war Bohnenkönig und somit Vorsitzer des Festes. Daß beim Schneiden des Kuchens eine Menge von Scherzen verübt wurden, versteht sich von selbst, denn Derjenige, welcher König werden wollte, hieb tapfer drein, während ein Anderer, der vielleicht die mit diesem Amte verbundenen Auslagen scheute, sein Stückchen so schmal zuzuschneiden suchte, als es die Uebrigen erlaubten. Der Bohnenkönig besaß das Recht, sich seine „Königin" zu wählen. Nach der Wahl dieser Königin wurden dann die weiteren Rollen vertheilt. Der mit der besten Stimme wurde der „Sänger", der kühnste Schütze wurde der „Jäger", ein Dritter ward zum „Arzt" erhoben, Andere erhielten weitere Stellen und zuletzt wurde Einer zum „Haushofmeister" ernannt. Die Titel wurden auf Zettel geschrieben und diese den verschiedenen Personen angeheftet, damit keine Irrung stattfinden könne. Darauf begann das Gelage.

Jordaens führt uns in seinem „Bohnenkönig" zu einem Feste, welches schon so ziemlich über die erste Hälfte hinaus sein mag, denn die feineren Formalitäten scheinen schon einigermaßen über Bord gefallen zu sein. Der Bohnenkönig, mit der Krone auf dem bereits alternden Haupte,

sitzt in dem Ehrenstuhl. Er hat sich auch, aus weiser Vorsicht, daß sein Pelz keinen Flecken erhalte, die Serviette dicht unter das Kinn geschoben, und schlürft soeben das goldige Naß, welches sich früher in der verzierten Kanne befand, die er mit der Linken so fest hält, als wollte er sie nimmer und nimmermehr lassen, bis — sie auf's neue gefüllt werden muß.

Neben diesem, die Würde eines Bohnenkönigs vollkommen repräsentirenden Mynheer, sitzt die Königin des Festes, theils durch die Krone, theils durch den Zettel an ihrer linken Achsel bezeichnet, auf welchem man liest: „DE CONIGIN". Sie ist eine hübsche Holländerin, rund wie ein Repphuhn, und bedient sich eben der Gabel, um, während die Andern trinken und jubeln, doch auch nicht müßig zu sein.

Die vorderste Figur, ein Mann, der sich auf seinem Stuhl halb herum gewendet hat und mit der linken Hand das Becherglas emporhält, während er dabei sein „Lebehoch!" schreit, ist, wie der Zettel zu seinen Füßen anzeigt: „DE SANGER", und der Mann mit der Mütze, dessen Kopf gerade ober dem Sänger hervorragt, ist, wie ein zweiter am Boden liegender Zettel beurkundet: „DE HOFMAESTER", und scheint noch ärger zu brüllen als der Vorige. Ein Dritter, der eben nach der Weise, wie die Neapolitaner Maccaroni essen, ein Stück Fleisch verschlingen will, trägt auf der linken Achsel einen Zettel, auf welchem man: „DE VORSTMAN" liest. Er ist der Einzige der Männer, der jetzt noch ißt, und vielleicht wollte der Künstler hier an das alte Sprüchlein erinnern: „Der Jäger und sein Hund, die essen alle Stund". — Aber wenn den bisher bezeichneten Würdenträgern noch ziemlich wohl sein mag, so scheint sich doch der Vierte, mit einem Zettel bezeichnete, nicht ganz in der gleichen Lage zu befinden, denn er hält sich das Haupt und macht eine unfreiwillige Rückgabe. Der Künstler schrieb in einem Anflug von ziemlich beißender Satyre auf den Zettel dieses Unglücklichen das Wort „MEDICVS"! — — Auch der schreiende Mann, der hinter dem Stuhl des Bohnenkönigs steht, so wie die etwas leicht gekleidete Dirne, welcher er seine braune Hand auf die Achsel legte, tragen Zettel, aber die Schrift ist nicht mehr lesbar.

Zu den übrigen Gästen gehören: eine weinselige Alte neben dem kranken Doctor, ein Mundschenk, ein Raucher, eine junge Frau, dann ein Mann, der eine nicht mehr gar zu jugendliche Mefrouwe am Kinn faßt, um den Augenblick zu benützen, in welchem Alle mit dem Toast beschäftigt sind, und ihr einen seiner süßen Küsse zu spenden, und rückwärts zwei lachende Alte, die aber mehr zur Dienerschaft des Hauses zu gehören scheinen.

Im Vordergrunde, wo sich allerlei Geschirr befindet, und ein Hund unter dem Sessel des Sängers hervorkriecht, befindet sich ein kleines Mädchen, das mit seinem Glase bereits Vorübungen macht, um sich künftig ebenfalls zu einer Bohnenkönigin zu qualificiren. Unter des Bohnenkönigs Stuhl labt sich eine Katze an einem erschnappten Bissen. An der mit einigen Schnörkeln verzierten Hinterwand des Gemaches steht auf einer Tafel die bedeutsame Inschrift: NIL. SIMILIVS. INSANO. QVAM. EBRIVS. (Keiner gleicht dem Wahnsinnigen mehr, als der Trunkene.) Das ganze Bild mit seinen lebensgroßen Figuren und seiner tüchtigen Pinselführung zeugt von dem echt holländischen Humor des Künstlers, der denselben Gegenstand zu wiederholten Malen darstellte, weßhalb sich der „Bohnenkönig" in mehren Gallerien, aber in kleinerem Formate als im k. k. Belvedere, findet.

Eugen Isabey.

Die meisten der Künstler arbeiteten sich unter mancher Mühe und manchen Drangsalen empor; sie stammten, wie wir schon anderswo bemerkten, fast immer aus den ärmeren Schichten der Gesellschaft und bedurften oft einer großen Ausdauer, bis sie eine Stellung erreichten, die ihren Talenten angemessen war, und ihnen einigen Ersatz für die früheren Entbehrungen darbot. Nicht so war es aber der Fall bei Eugen Isabey, geboren um 1802 zu Paris, dessen Vater, der berühmte Miniaturmaler Jean Baptiste Isabey, ein sehr glänzendes Haus führte, wodurch die Kinder gleich kleinen Fürsten zu leben gewohnt wurden. Vater Isabey war ein Liebling Napoleons, er mußte für diesen alle Bildnisse malen, welche zu Geschenken dienen sollten, und da deren jährlich 200 waren, und er für jedes 20 Louisd'or nahm, machte dies allein schon eine jährliche Summe von 4000 Louisd'or aus, abgesehen davon, daß Vater Isabey oft für ein, in wenigen Stunden vollendetes, Miniaturgemälde zehntausend Livres bekam, und sich noch auf andere Weise, wie z. B. durch sein Prachtwerk über Napoleon's Krönungsfeier, große Summen zu erwerben verstand. Er starb im April 1855 in einem Alter von 88 Jahren. Eugen wuchs also im Schooße des Glückes empor, und war schon als Knabe da heimisch, wo ein Anderer erst als Mann hinzugelangen pflegt. Aber er hatte ein anderes Fach erkoren, als das der Miniaturmalerei und des Portraits, und während sich Vater Isabey in dem Kreise des Hofes und der Ceremonie bewegte, fühlte sich Eugen von der landschaftlichen Natur, ganz besonders aber vom Meere angezogen. Seine Seestürme, seine Küstenbilder und Schmugglerscenen errangen bald eine große Beliebtheit und wurden mit guten Preisen bezahlt, und schon im Jahre 1829 wurde er zum königlichen Marinemaler ernannt.

Im Jahre 1830 begab sich Eugen in der vorerwähnten Eigenschaft auf die Flotte, welche von Toulon nach Afrika segelte. Er malte das Panorama der Rhede von Toulon, das Panorama der Flotte vor ihrem Auslauf und bei der Ankunft in Afrika, das Lager von Sidi-Feruch. Isabey machte damals den Feldzug mit und entwarf eine Menge Skizzen in Oel und Wasserfarben, die mit ungewöhnlichem Geist und großer Frische gemacht sind. Von seinen ausgeführteren Oelbildern mit Figuren wurde 1836 das Begräbniß eines Seeofficiers in den Kunstblättern sehr gerühmt. Ueberdies malt Isabey sogenannte Interieurs mit gleichem Glücke und gleichem Geschmack. Auch zeichnete er siebzehn Blätter zu der Pariser Prachtausgabe von Bernardin's Paul und Virginie. Er ist jetzt Ritter der Ehrenlegion, und seine Arbeiten werden zu hohen Summen gehalten.

In Wien gehören Isabey's Bilder zu den Seltenheiten, weßhalb die in der Sammlung des Baron von Heeckeren befindliche Marine für das vorliegende Werk zum Stiche gewählt wurde.

Der Meeresstrand.

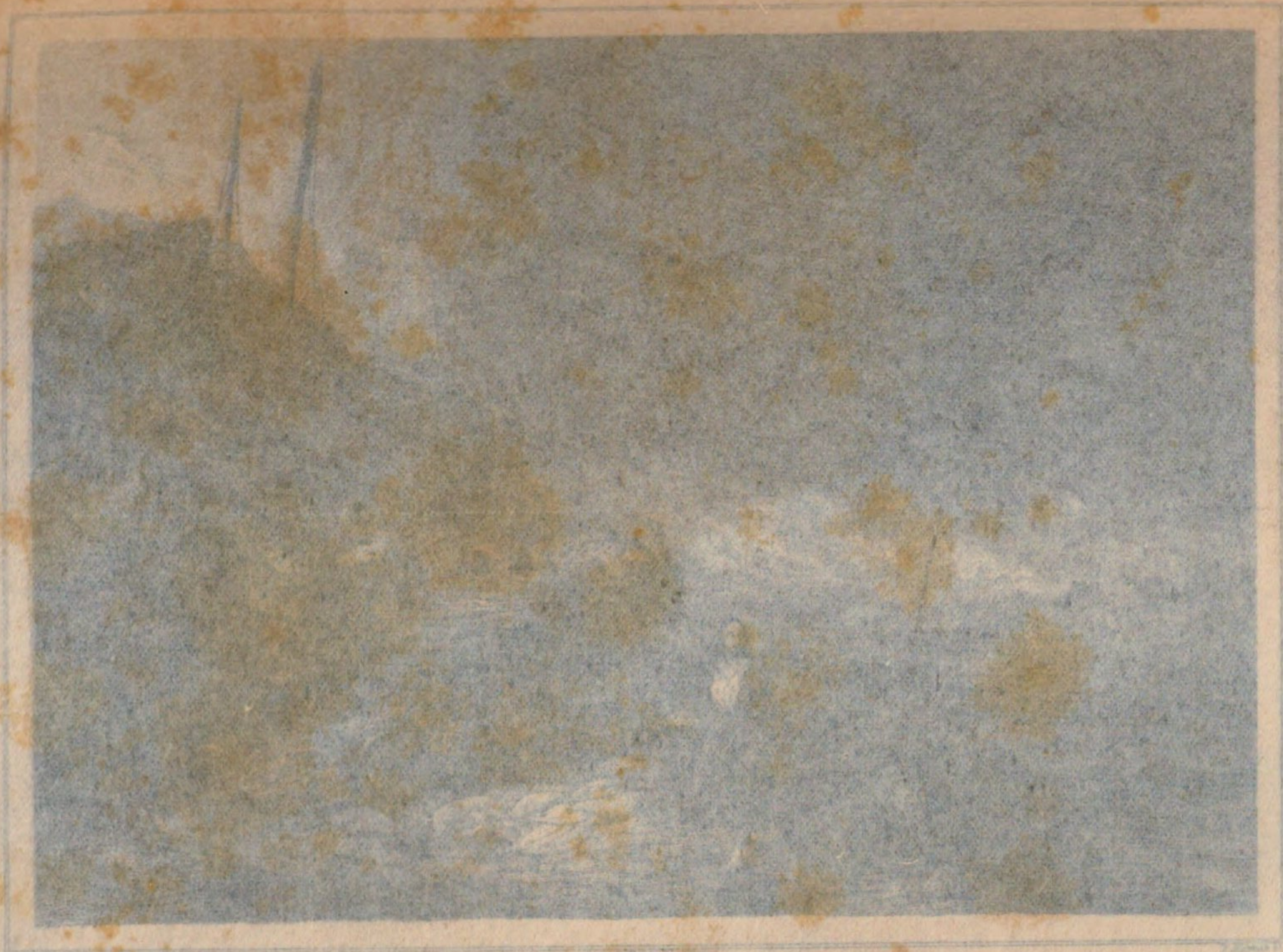
Gemälde von E. Isabey.

(In der Sammlung Heekeren.)

Unzählige Male wählten sich schon die Maler das Ufer des Meeres zum Gegenstande ihrer Darstellungen, denn der Gegensatz, den das ruhige starre Ufer zu den bewegten und mannigfaltigen Formen der Wogen bildet, der Unterschied zwischen den meist schweren, in das Braune oder Violgraue fallenden Farbentönen der Gründe und den helleren, durchsichtigeren Tönen der Fluthen, und schon die elementare Verschiedenheit zwischen Erde und Wasser, geben dem Künstler Gelegenheit zu malerischen Wirkungen, und erleichtern ihm die Mühe, eine gewisse Stimmung in dem Gemüthe des Beschauers hervorzurufen, die diesen an den großartigen Augenblick erinnert, in welchem er zum erstenmale die weite, „ewige" See sah.

Das vorliegende Gemälde ist ein Strandbild im vollsten und wahrsten Sinne des Wortes. Links im Bilde tobt die vom Sturme aufgewühlte See, deren Wellen jetzt nicht die regelmäßigen Formen der eigentlichen Uferwellen zeigen, sondern in ihrem Gewirre und dem Gestäube des Schaumes mehr an das zürnende Toben der Springfluth erinnern. Mitten auf diesem gischenden Wogengebirge fliegt ein Schiff bei halbem Winde herbei, das den Felsen zu umsegeln trachtet, von welchem der Leuchtthurm emporragt. Eine der Dünenstellen, die beim Hochgang der Fluth überspült werden kann, ist im Bilde mit einer Warnstange bezeichnet, und man wünscht unwillkürlich, daß jene zweisegelige Barke bereits so wohlbehalten am Lande läge, wie die beiden Kähne des Vordergrundes, die bei günstigerer Zeit außer das Bereich der trügerischen Wogen gebracht wurden. Das Mädchen am Strande scheint ihren Handkorb mit allerlei kleineren Erzeugnissen des Meeres gefüllt zu haben, die beim Rücklauf der Wogen zurückblieben und nun zu einem zwar ärmlichen, aber doch frischen Mahle dienen sollen.

Das Bild ist, was die Malerei desselben anbelangt, ganz ausgezeichnet, die Farben und Töne sind frisch und kräftig und der Satz klar und harmonisch. Ganz vortrefflich ist aber der Vortrag des Bildes, indem Alles mit einer Sicherheit und zugleich mit einem Geschmack tockirt ist, der das Gemälde höchst anziehend macht und den Beschauer fast auf die Frage bringt: wie man denn so kühn sein könne, so kühn zu malen? Die Gesammtwirkung ist ebenfalls höchst befriedigend; und somit glauben wir unseren Lesern mit diesem Bilde eine der interessantesten Leistungen im Fache der neueren Marinenmalerei vorgeführt zu haben.



Der Meeresstrand

Der Meeresstrand.

Gemälde von E. Isabey.

(In der Sammlung Heckeren.)

[illegible] die Maler das Ufer des Meeres zum Gegenstande ihrer Darstellungen, denn der Gegensatz, den das ruhige starre Ufer zu den bewegten und mannigfaltigen Formen der Wogen bildet, der Unterschied zwischen den meist schweren, in das Braune oder Blei-graue [illegible] des Gestade und den helleren, durchsichtigeren Tönen der Fluthen, und selbst die [illegible] Verschiedenheit zwischen Erde und Wasser, geben dem Künstler Gelegenheit zu malerischen Wirkungen, und erleichtern ihm die Mühe, eine gewisse Stimmung in dem Gemüthe des Beschauers hervorzurufen, die diesen an den großartigen Augenblick erinnert, in welchem er zum erstenmale die weite „ewige" See sah.

Das vorliegende Gemälde ist ein Strandbild im vollsten und wahrsten Sinne des Wortes. [illegible] die vom Sturme aufgewühlte See, deren Wellen jetzt nicht die regelmäßigen Formen der eigentlichen Uferwellen zeigen, sondern in ihrem Gewirre und dem Gestäube des Schaumes mehr an das zürnende Toben der Springfluth erinnern. Mitten auf diesem gischenden Wogengebirge fliegt ein Schiff bei [illegible] Winde herbei, das den Felsen zu umsegeln trachtet, von welchem der [illegible]. Eine der Dünenstellen, die beim Hochgang der Fluth überspült werden kann, ist [illegible] Warnstange bezeichnet, und man wünscht unwillkürlich, daß jene [illegible] wohlbehalten am Lande läge, wie die beiden Kähne des Vordergrundes, die [illegible] außer das Bereich der trügerischen Wogen gebracht wurden. Das Mädchen [illegible] ihren Handkorb mit allerlei kleineren Erzeugnissen des Meeres gefüllt zu haben, die vom Ablauf der Wogen zurückblieben und nun zu einem zwar ärmlichen, aber doch frischen Mahle dienen sollen.

Das Bild ist, was die Malerei desselben anbelangt, ganz ausgezeichnet, die Farben und Töne sind frisch und kräftig und der Satz klar und harmonisch. Ganz vortrefflich ist aber der Vortrag des Bildes, indem Alles mit einer Sicherheit und zugleich mit einem Geschmack tockirt ist, der das Gemälde höchst anziehend macht und den Beschauer fast auf die Frage bringt: wie man denn so kühn sein könne, so kühn zu malen? Die Gesammtwirkung ist ebenfalls höchst befriedigend; und somit glauben wir unseren Lesern mit diesem Bilde eine der interessantesten Leistungen im Fache der neueren Marinenmalerei vorgeführt zu haben.



Eugen Isabey pinx. | Gem: Gallerie Heekeren. | F. Ahrens sc.

Der Meeresstrand.

Verlag der Kunst Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die plastischen Bildwerke Wien's.

So reich die Malerei in Wien vertreten ist, so dürftig sieht es im Ganzen mit der Plastik aus, und wir haben eigentlich nur wenige Räume, in denen sie besonders vertreten ist. Zu den vorzüglichsten derselben gehört unzweifelhaft das k. k. Belvedere, in dessen oberem Gebäude neunzehn Werke moderner Bildhauer aufgestellt sind, während sich in dem unteren Belvedere, vereint mit der berühmten Ambraser-Sammlung, eine Reihe von antiken Bildnerwerken findet, von denen der griechische Sarkophag mit den Basreliefs, welche Amazonenkämpfe vorstellen, eines ganz besonderen Rufes genießt.

Den zweiten Rang dürfte dann der Saal des Erdgeschosses in der Gallerie Esterhazy einnehmen, wo Arbeiten Canova's und Thorwaldsen's wetteifernd neben einander stehen. Die Gallerie Liechtenstein besitzt mehre Bronzestatuen und kleine Schnitzwerke in Elfenbein und Holz, die sich jedoch im Ganzen nicht eines besonderen Kunstwerthes erfreuen und mehr zu den Seltenheiten gehören. Das Museum der k. k. Akademie besitzt, nebst einem sehr schönen antiken Marmor-Torso einer Minerva, eine nicht unbedeutende Zahl von höchst schätzbaren Abgüssen und Formen, die fast fortwährend für fremde Akademien benützt werden, und endlich findet sich auch in der Crypte des Theseus-Tempels noch einiges der antiken Plastik Angehörige. Auch die Kirchen Wiens bewahren im Allgemeinen keine plastischen Kunstwerke, die den Anforderungen der Jetztzeit vollkommen entsprechen. Mehre der öffentlichen Denkmale, wie z. B. die Säule am Hof, oder Mariä Vermählung auf dem hohen Markt und die Dreifaltigkeitsäule am Graben, fallen in eine Kunstepoche, die sich weit mehr durch Schnörkel als durch Reinheit des Styls auszeichnete und, allen plastischen Grundsätzen zuwider, es sogar nicht verschmähte, Wolken in Stein nachzubilden!

Weit besser sind schon die Brunnenfiguren von Martin Fischer, nämlich die Statue des Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, auf dem Franziscanerplatze (1797), dann der heil. Joseph und der heil. Leopold auf den beiden Brunnen am Graben (1803—1804), ferner die Statue der Monarchie, welche den, in eine Toga gekleideten Staatsbürger den Eid der Treue schwören läßt und der Schutzgeist Oesterreichs mit dem Landmann, welche Gruppen sich auf den beiden Brunnen am Hofe befinden, die 1812 eröffnet wurden, und endlich die Hygieia auf dem Brunnen im Hofe des Josephinums. Ausgezeichnet aber sind die Figuren Rafael Donner's an dem Brunnen auf dem neuen Markt, so wie auch der Brunnen Schwanthalers auf der Freiung zu den Zierden Wiens gehört. Auch Johann Schaller's Brunnenfigur, die h. Margaretha in der Vorstadt Margarethen, ist ein schätzbares Kunstwerk.

An Kaiserdenkmalen ist das wichtigste das Monument Kaiser Josephs II. auf dem nach ihm genannten Platze von Franz Zauner, der auch das Marmordenkmal Kaiser Leopolds II. in der Augustinerkirche fertigte. Auch die Reiterstatue Kaiser Franz I. von Balthasar Moll (um 1712) im Kaisergarten nächst dem äußeren Burgplatze gehört hierher. Das Monument für weil. Kaiser Franz, auf dem Burgplatze, von Pompeo Marchesi konnte sich, trotz seiner Größe

und der bedeutenden Municenz von Seiten des allerhöchsten Hofes, keiner günstigen Anerkennung im kunstliebenden Publicum erfreuen. Weit befriedigender ist die Marmorstatue desselben Monarchen in dem Saale des k. k. Polytechnicums von Joseph Klieber.

Unter den übrigen Denkmalen gebührt dem der Erzherzogin Christine von Antonio Canova der erste Rang und wir werden über dasselbe, wie überhaupt über die wichtigsten plastischen Kunstwerke Wiens, noch im Besonderen sprechen. Sonst sind von Denkmalen noch bemerkenswerth:

Das Denkmal des jüngern Daun in der St. Georgscapelle bei den Augustinern, von Balthasar Moll.

Das Denkmal des Dichters von Collin in der St. Carlskirche, an welchem Gebäude auch die, sich um die beiden Säulen windenden Basreliefs aus dem Leben des h. Carl Borromäus, von Jakob Schletterer bemerkenswerth sind.

Von decorativen Figuren an Prachtgebäuden sind zu beachten:

Die vier Herkulesgruppen an den Thoren der k. k. Reichskanzlei, nämlich des Herkules Sieg über Antäus, sein Sieg über Busiris, über den Stier und den nemäischen Löwen, von Lorenz Mattielli, dann die Karyatiden an dem ehemaligen gräflich Fries'schen Palais am Josephsplatze von Franz Zeuner.

Von neueren Werken sind allgemein bekannt:

Theseus und der Centauer im Tempel des Volksgartens, von Antonio Canova, und der h. Georg, Reiterstatue im Palais Montenuovo, von A. Fernkorn (s. d. Folge).

Von älteren plastischen Werken müssen angeführt werden:

Das prachtvolle Marmordenkmal Kaiser Friedrich III. in der St. Stephanskirche. — Das Grabmahl Rudolf des Stifters und seiner Gemahlin im linken Seitenschiff derselben Kirche, wo sich auch sehr interessante Basreliefs, besonders am Singer- und Bischofthore befinden. — Das Basrelief an der Minoritenkirche. — Das Basrelief im Mariazellerhofe. — Der in Holz geschnitzte Altar in der Georgscapelle bei den Augustinern. — Das hölzerne Crucifix in der Katharinencapelle bei St. Stephan.

Im Übrigen finden sich in den Sälen öffentlicher Gebäude noch Büsten von Monarchen, Feldherren oder anderen berühmten Männern, wie denn auch mancher Palast noch einzelne plastische Kunstwerke besitzt. — Nicht zu vergessen sind die beiden, ungefähr in einem Drittel Lebensgröße wahrscheinlich von Albrecht Dürer in Holz geschnitzten Bildnisse eines Mannes und einer Frau, welche sich in der sehr schätzbaren Sammlung des Herrn Directors Böhm befinden und ohne Zweifel zu den herrlichsten und vollendetsten Arbeiten dieser Art zu zählen sind.

Von den früher angezeigten im oberen Belvedere befindlichen neunzehn plastischen Werken neuerer Bildhauer gelten als die besten: Mars, Venus und Amor, von Leopold Kissling; Jason mit dem getödteten Drachen, von Joseph Käßmann; Bellerophon, welcher die Chimära tödtet, von Johann Schaller, und der todte Heiland im Schooße seiner Mutter, von Franz Bauer. Sämmtliche Werke sind aus carrarischem Marmor gemeißelt.

Anton Fernkorn.

(Bildhauer.)

Die frühere, noch aus dem vorigen Jahrhundert stammende Generation der Wiener Bildhauer ist größtentheils der Vergangenheit anheimgefallen, Kißling, Schaller und Klieber gingen nach jenem Lande:

„from which no traveller returns“

und Kähßmann hat sich in seine ländliche Einsamkeit zurückgezogen. Nur Director Böhm, der größte Kenner mittelalterlicher Kunst in Wien, ist, zwar eigentlich Graveur, noch immer thätig und rührig. Die Wiener-Bildhauer der zweiten, aus dem Beginne des neunzehnten Jahrhunderts stammenden Generation bilden, da man in der Kaiserstadt nur selten Anlaß zu plastischen Werken zu finden wußte, ebenfalls einen kleinen Kreis, der aus den Professoren Bauer und Radnitzky, und aus den Herren Caeser, Rammelmayr, Preleuthner und den beiden Gasser (Joseph und Hans) besteht. Anton Fernkorn, der die vielleicht allzugroße Bescheidenheit besitzt, nichts von sich schreiben lassen zu wollen, weßhalb wir bisher auch nicht im Stande sind, Details aus seinem Leben zu geben, gehört der neuesten Epoche an. Er blieb lange Zeit nur weniger bekannt, war aber schon vor mehren Jahren ein tüchtiger Mann im Modelliren und im Schnitzen in Holz, so daß er, als das Prachtgeschenk Sr. Majestät des Kaisers von Oesterreich an die Königin von England, der bekannte kostbare Schrank, in's Werk gesetzt werden sollte, Fernkorn zur Ausführung der an demselben befindlichen Figuren vorgeschlagen wurde, obwohl dessen Name sogar einigen der Mitglieder der für die Fertigung des Schrankes ernannten Commission noch nicht gehörig bekannt war. Das Leben der Künstler ist überhaupt mannichfaltig. Der Eine steigt ganz stufenweise empor; er bringt zuerst eine kleine Jugendarbeit auf die Kunstausstellung, wird aufgemuntert, bringt im nächsten Jahre etwas Größeres und Besseres und gewinnt so allgemach mehr und mehr Boden, bis er zuletzt mitten in den Reihen der anerkannten und ausgezeichneten Künstler steht. Ein Anderer tritt wieder wie mit einem Schlage und beinahe fertig hervor, und dies war auch bei Fernkorn der Fall, welcher durch seinen St. Georg (siehe die Folge) nach Verlauf weniger Wochen in ganz Wien bekannt wurde. Durch diese seine erste größere Arbeit wurde ihm sogleich eine der bedeutendsten plastischen Aufgaben, nämlich der höchst ehrenvolle Auftrag von Sr. Maj. dem Kaiser zu Theil, eine riesige Reiterstatue Sr. kaiserlichen Hoheit des Erzherzogs Carl zu fertigen, deren Vollendung man binnen kurzer Zeit entgegen sieht.

St. Georg mit dem Drachen.

Ueberlebensgroße Gruppe aus Zinkguß von Anton Fernkorn.

(Im Hofe des Palastes Montenuovo.)

Plastische Darstellungen, welche gleich der Natur, im Runden gebildet werden, gehören zu den schwierigsten Aufgaben der Kunst, da man an sie die Anforderung stellt, daß sie nach allen Seiten hin mit gleichem Geschmack angeordnet und mit gleicher Gefälligkeit und Wahrheit vollendet seien. Es zeigt sich diese Schwierigkeit schon bei der einfachsten, ruhigsten Figur und eben das ist auch einer der größten Vorzüge der antiken Bildhauer aus der schönsten griechischen Kunstepoche, daß sie jene Schwierigkeit auf eine Weise überwanden, die dem Beschauer keine Vermuthung darüber erlaubt, welche reiche Erfahrung, welch' ein tiefes Sinnen nöthig war, um jene Grazie, jene Richtigkeit und jene Durchbildung nach allen Ansichten hin zu erreichen. Die angeführten Schwierigkeiten steigen aber noch mehr, wenn es sich, anstatt um eine einzelne Figur, um eine ganze Gruppe handelt, wobei auch darauf Rücksicht genommen werden muß, daß über der möglichst malerischen Wirkung der bauliche Theil nicht übersehen werde. Wohl kann sich der Bildhauer bei Erzguß-Werken leichter bewegen, als bei Arbeiten in Marmor; allein selbst da muß, nebst der so zu nennenden Aufgerüstung des Ganzen, sogar auf die verschiedene Dicke des Gusses an verschiedenen Stellen Rücksicht genommen werden, da sonst das ganze Werk sinken kann.

Die Aufgabe, einen kämpfenden Reiter, ein springendes Pferd und einen sich krümmenden Lindwurm oder Drachen zu einer plastischen Gruppe zu vereinigen, ist also nichts weniger als leicht und behaglich; um desto ehrenvoller aber ist es für den Künstler, wenn er sie auf eine so befriedigende Weise zu lösen verstand, wie dies bei der Gruppe des heiligen Georg der Fall ist.

St. Georg, noch halb römisch gekleidet, aber durch Panzer, Helm und das lange Schwert schon an das Christlich-Mittelalterliche erinnernd, ist eine kräftige männlichfeste Gestalt, mit einem Angesichte voll ruhigen Ernstes, in welchem sich eben so die Schwierigkeit des Kampfes als die Gewißheit des Sieges ausdrückt. Er hat die Rechte zum entscheidenden Schlag gehoben und reißt mit der Linken das erschreckte Pferd zurück, das eben an dem Unthier hastig vorübereilen will. Der dicht beschuppte Drache, seiner Flügel nicht mehr mächtig, windet sich dem Reiter entgegen, öffnet den zahnigen Rachen und hebt die rechte Pranke, um sich mit dem ersteren gegen den Kämpfer zu wehren, und die zweite in den Körper des Pferdes zu schlagen. Fernkorn hat somit jenen Moment gewählt, der bei dem Beschauer die größte Spannung erwecken muß.

Alle Einzelheiten dieser sehr schätzbaren Gruppe sind mit großer Liebe und Sorgfalt vollendet und das Werk, welches der Meister mit: Anton Fernkorn inv: fecit Viennae 1853. — bezeichnete, findet die wärmste Theilnahme im kunstsinnigen Publicum.



St. Georg mit dem

St. Georg mit dem Drachen.

[illegible] Gruppe aus Zinkguß von Anton Fernkorn.

(Im Hofe des Palastes Montenuovo.)

[illegible] der Natur, im Runden gebildet werden, gehören zu [illegible] da man an sie die Anforderung stellt, daß sie nach allen [illegible] angeordnet und mit gleicher Gefälligkeit und Wahrheit vollen[illegible] Schwierigkeit schon bei der einfachsten, ruhigsten Figur und eben [illegible] der antiken Bildhauer aus der schönsten griechischen Kunst[illegible] auf eine Weise überwanden, die dem Beschauer keine Vermu[illegible] Erfahrung, welch' ein tiefes Sinnen nöthig war, um jene [illegible] nach allen Ansichten hin zu erreichen. Die ange[illegible] mehr, wenn es sich, anstatt um eine einzelne Figur, um [illegible] darauf Rücksicht genommen werden muß, daß über der mög[illegible] Theil nicht übersehen werde. Wohl kann sich der Bild[illegible] als bei Arbeiten in Marmor; allein selbst da muß, nebst [illegible] des Ganzen, sogar auf die verschiedene Dicke des Gusses an [illegible] werden, da sonst das ganze Werk sinken kann.

Die Aufgabe, [illegible] ein springendes Pferd und einen sich krümmenden [illegible] oder Drachen zu einer [illegible] Gruppe zu vereinigen, ist also nichts weniger als leicht und behaglich; um [illegible] ist es für den Künstler, wenn er sie auf eine so befriedigende Weise [illegible] bei der Gruppe des heiligen Georg der Fall ist.

St. Georg [illegible] aber durch Panzer, Helm und das lange Schwert schon an das [illegible], ist eine kräftige männlichfeste Gestalt, mit einem Angesichte voll [illegible] sich eben so die Schwierigkeit des Kampfes als die Gewißheit [illegible] die Rechte zum entscheidenden Schlag gehoben und reißt mit der [illegible] zurück, das eben an dem Unthier hastig vorübereilen will. Der dicht beschuppte [illegible] Flügel nicht mehr mächtig, windet sich dem Reiter entgegen, öffnet den zahnigen [illegible] hebt die rechte Pranke, um sich mit dem ersteren gegen den Kämpfer zu wehren, [illegible] die zweite in den Körper des Pferdes zu schlagen. Fernkorn hat somit jenen Moment gewählt, der bei dem Beschauer die größte Spannung erwecken muß.

Alle Einzelheiten dieser sehr schätzbaren Gruppe sind mit großer Liebe und Sorgfalt vollendet und das Werk, welches der Meister mit: Anton Fernkorn inv: fecit Viennae 1853. — bezeichnete, findet die wärmste Theilnahme im kunstsinnigen Publicum.



Gruppe aus Zinkguss von A. Fernkorn. Im Hofe des Palastes Montenuovo J. Zitek sc.

St. Georg mit dem Drachen.

des Oest. Lloyd in Triest

Decius Mus vor dem Pontifex.

Gemälde von P. P. Rubens.

(In der Gallerie Liechtenstein.)

Publius Decius Mus war, 343 Jahre vor Christi Geburt, Kriegstribun der Römer. Er hatte ebensowohl durch seinen Feldherrnblick als durch seine persönliche Tapferkeit das Heer des Consuls Aulus Cornelius Cossus gerettet, welches von den Samnitern dergestalt eingeschlossen war, daß jedes Entkommen außer dem Bereich der Möglichkeit zu liegen schien. In Folge dieser und anderer seiner Thaten wurde Decius zugleich mit Titus Manlius Torquatus Consul, und zog mit diesem gegen die Latier, wo beide Feldherren schon vorher sahen, daß sich der Sieg nur äußerst schwer erringen lassen würde. Deshalb traten sie, als sie mit ihren Schaaren noch in der Nähe des Vesuv standen, zusammen, beriethen sich und beschlossen als echte Römer, daß derjenige von ihnen, dessen Flügel von den Latiern zum Weichen gezwungen würde, sich selber dem Opfertod für's Vaterland weihen solle, indem er, auch die letzte Kraft aufbietend, sich mitten in die Feinde werfe. — Das Geschick wollte, daß es eben die Abtheilung des Decius war, welche von den Latiern zurückgedrängt wurde, er weihte sich also den unterirdischen Göttern, stürzte mitten in die dichtesten Schaaren der Gegner und erkämpfte dadurch seinem Vaterlande den Sieg und sich selbst einen ruhmvollen Tod.

Der geistvolle Rubens wählte diese Geschichte des Decius zu einem Cyclus von sieben Gemälden, von denen einige ganz von seiner Hand, die übrigen aber nach seinen Skizzen von seinen Schülern, alle aber mit etwas überlebensgroßen Figuren gemalt wurden.

Das erste dieser Bilder zeigt den Decius, der auf eine Art von Altar gestiegen ist und seine, die Feldzeichen tragenden Centurionen zum Kampfe gegen die Samniter ermuntert. Es ist fast ganz von Rubens selbst gemalt.

Das zweite stellt das Aruspicium dar. Der in einen hellen Mantel gehüllte Wahrsager steht vor dem aufgeschnittenen Opferthiere und kündet aus dessen Eingeweiden dem bereitwillig herzutretenden Decius, daß ihm der Sieg nur durch seinen Tod werden könne. Auch dieses Bild, ausgezeichnet schön an Farbe, reich an Klarheit und Tageshelle, und voll schwunghafter Pinselführung, ist ganz von des Meisters eigener Hand.

Das dritte Gemälde, welches wir hier im Stahlstiche wieder zu geben versuchten, stellt die Weihung des Decius durch den Pontifex Maximus dar. Es ist ebenfalls durchaus von Rubens' eigener Hand und, sowohl was Composition als Ausführung anbelangt, unzweifelhaft eines der vorzüglichsten Werke dieses gewaltigen Maler-Heros.

Decius hat den rothen Mantel über das Haupt gezogen, und steht, indem sein Fuß auf eine an der Erde liegende Lanze tritt, gebeugt vor dem Oberpriester, der ihn nunmehr den stygischen Göttern weiht. Der langbärtige Pontifex ist in ein weites Gewand gehüllt und hält die Hand über das Haupt des seinem Vaterlande so treuen Helden. Rechts steht noch ein Begleiter des Pontifex und ein Knabe mit einer Fackel. Links wird das Pferd des Feldherrn gehalten.

Man kann nicht einfacher componiren, als Rubens dies hier that, ja, die Compositionsweise nähert sich fast dem Basrelief-Styl, aber vielleicht eben deshalb wirkt das Bild so außerordentlich auf den Beschauer, daß dieser, sowohl durch die Großartigkeit der Anordnung im Allgemeinen, als durch die Mächtigkeit der einzelnen Gestalten an den Kothurn gemahnt wird, und darüber erstaunt, wie Rubens hier von allen, theils von ihm geliebten, theils von ihm geforderten Ueberschwenglichkeiten frei ist, und die antike Handlung in wirklich römisch-antikem Geiste darstellte. Was den Vortrag anbelangt, so ist er in diesem Bilde im höchsten Grade meisterhaft. Da findet sich kein Zucken des Pinsels, kein ängstliches Zusammenkehren der Farbe, kein Schwanken, kein Suchen; es ist Alles mit dem festesten Bewußtsein, mit der sichersten Ueberzeugung eines Mannes gemalt, der da schon krystallklar vor sich sah, was er malen wollte.

Auf dem vierten Bilde besteigt Decius das Pferd, um in die Schlacht zu reiten.

Das fünfte Bild zeigt die Schlacht der Römer und Samniter; fast in der Mitte des Bildes reitet Decius, der eben die tödtliche Wunde erhält. Dieses Bild, das wie das vorige fast ganz von den Schülern des Rubens gemalt wurde, hat einen stark in das Braune fallenden Ton.

Das sechste Gemälde zeigt den Leichnam des Decius, von Gefangenen, Trophäen und Kriegern umgeben. Es hat zwar einen klareren Ton als die Schlacht, ist aber doch mehr von den Schülern, als vom Meister gefertigt, der nur hier und dort zuletzt retouchirte.

Das siebente Bild (im zweiten Stockwerk der Liechtenstein'schen Gallerie) stellt die Roma triumphans dar, welche als gerüstete weibliche Figur von der Victoria gekrönt wird.

Die ersteren sechs Gemälde, von denen die „Anrede" und die „Besteigung des Pferdes" fast die Form eines Quadrates haben, während das „Aruspicium", „die Weihe", „die Schlacht" und der „Katafalk" doppelt so große Quergemälde sind, füllen in dem fürstlich Liechtenstein'schen Sommerpalaste einen eigenen großen Saal, der deshalb den Namen des Decius-Saals trägt, und mit seinem herrlichen Inhalt, der noch überdies in der großen Seltenheit eines ganzen Cyclus besteht, zu den größten Berühmtheiten der an Schätzen so reichen Kaiserstadt gehört.



[illegible] wieder zu geben versuchten, stellt die Weihung des [illegible] Es ist ebenfalls durchaus von Rubens [illegible] Ausführung anbelangt, unzweifelhaft eines der [illegible]

[illegible] gezogen, und steht, indem sein Fuß auf [illegible] Oberpriester, der ihn nunmehr den stygi[illegible] Gewand gehüllt und hält die [illegible] Rechts steht noch ein Begleiter [illegible] das Pferd des Feldherrn gehalten.

[illegible] Rubens dies hier that, ja, die Compositions[illegible] deshalb wirkt das Bild so außeror[illegible] Großartigkeit der Anordnung im Allgemeinen, [illegible] an den Kothurn gemahnt wird, und dar[illegible] theils von ihm geliebten, theils von ihm geforderten [illegible] in wirklich römisch-antikem Geiste darstellte. [illegible] im höchsten Grade meisterhaft. Da findet sich [illegible] der Farbe, kein Schwanken, kein Su[illegible] der sichersten Ueberzeugung eines Mannes [illegible] wollte.

[illegible] um in die Schlacht zu reiten.

[illegible] Römer und Samniter; fast in der Mitte des Bildes [illegible] Wunde erhält. Dieses Bild, das wie das vorige fast [illegible] wurde, hat einen stark in das Braune fallenden Ton.

[illegible] des Decius, von Gefangenen, Trophäen und [illegible] Ton als die Schlacht, ist aber doch mehr von [illegible] hier und dort zuletzt retouchirte.

[illegible] der Liechtenstein'schen Gallerie) stellt die Roma [illegible] Figur von der Victoria gekrönt wird.

[illegible] die „Anrede" und die „Besteigung des Pferdes" fast die [illegible] „[illegible]", „die Weihe", „die Schlacht" und der „[illegible]" [illegible] in dem fürstlich Liechtenstein'schen Sommerpalais [illegible] Namen des Decius-Saals trägt, und mit seinem herrlichen Inhalt, der noch [illegible] in der großen Seltenheit eines ganzen Cyclus besteht, zu den größten Berühmtheiten der an Schätzen so reichen Kaiserstadt gehört.



P.P. Rubens pinx. | Gem. Gallerie Liechtenstein. | J. Fleischmann sc.

Decius Mus vor dem Pontifex.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Gerhard Dow (Dou oder Douw).

Manche alte Maler reißen hin durch die Kühnheit ihres Vortrags, andere ergreifen durch den Ernst ihrer Ideen, durch die Reinheit des Styls oder durch die Durchbildung ästhetischer Formen und die Innerlichkeit der Charaktere. Gerhard Dow hat keine dieser Eigenschaften, und doch zählt man ihn mit zu den größten Meistern, dennoch bezahlt man seine Bilder mit unglaublichen Summen und hält sie wie Edelsteine. Dow steht nämlich als ein Maler ganz eigener Art da, der alle seine Kräfte, alle seine Gaben aufbot, um in seinen Arbeiten die höchste denkbare Vollendung zu erreichen. — Dow wurde 1613 zu Leyden geboren, wo sein Vater Glasmaler war, und sollte das Geschäft seines Vaters erlernen, der ihn anfangs zu Bartholomeus Dolendo, einem Zeichner und Kupferstecher zu Leyden, in die Lehre gab, damit dem jungen Burschen die ersten Handgriffe besser beigebracht würden, als dieses der alte Dow zu thun im Stande gewesen wäre. Später ging Gerhard zu einem geschickten Glasmaler, um das Technische dieses Kunstzweiges zu erlernen. Als er aber die Werke Rembrandt's sah, bekam sein Streben eine ganz andere Richtung, das unbedeutende Gewerbe eines damaligen Glasmalers wurde bei Seite gesetzt und der Entschluß gefaßt, ein Schüler jenes hochberühmten Meisters zu werden. Rembrandt nahm ihn auch wirklich in seine Werkstätte auf, und nach drei Jahren hatte Dow schon so viel gelernt, daß er für sich allein fortzuarbeiten im Stande war. Und nun begann er das, was Rembrandt im Großen und Breiten machte, im Kleinen und Feinen wiederzugeben. Er benützte die erlernte Mischung gebrochener Farbentöne und die erlangte Kenntniß des Helldunkels, und malte mit einem Fleiß und einer Geduld, die an das Unglaubliche grenzten, seine bis auf das Aeußerste vollendeten Bilder.

Daß ein Mann, welcher Werke von so feiner Ausführung fertigte, wie Dow, ruhigen Gemüthes sein, und eine ziemliche Gabe des bekannten holländischen Phlegma haben mußte, braucht wohl nicht weitläufig erörtert zu werden, und aus diesen Eigenschaften geht auch hervor, daß Dow's häusliches Leben ein ganz stilles gewesen sein möge. Er hatte nur eine Sorge, nur einen Kummer, und den machte ihm der Staub, der sich so keck in seine feinen Bilder eindrängte. Er traf daher eigene Vorkehrungen, um sich gegen ihn zu schützen, er stellte seine angefangenen Arbeiten in gut verschließbare Kästchen, rieb seine Farben selbst auf einer Platte von Bergkrystall, und verwahrte sie, so wie Pinsel, Palette und Oele, unter Gläsern. Wenn er in sein Arbeits-

zimmer trat, nahm er langsam Platz in seinem Sessel und wartete, bis sich der Staub gelegt hatte, dann zog er bedächtig die Palette hervor und begann seine Arbeit, wobei er jede rasche Bewegung vermied. Vor der Thüre seiner Werkstätte standen stets mehre Paare weicher Pantoffel, welche Diejenigen anziehen mußten, die ihn bei seiner Arbeit besuchen wollten. Ja, man erzählt, daß sich Dow, um dem verhaßten Staub so viel als möglich zu entfliehen, auf einem Schiffe, mitten in einem Flusse, ein Malerzimmer errichten ließ.

Er malte stets nach der Natur und machte die Zeichnung nach derselben, um der Bequemlichkeit willen und um Zeit zu gewinnen, durch ein Gitter von Seidenfäden, oder er benützte zum Verkleinern einen gewölbten Spiegel. Im Malen selbst war er sehr langsam, und man sagt, daß er fünf Tage brauchte, um die Hand einer Dame, welche er porträtirte, zu untermalen, so wie er selbst dem Maler Sandrart erzählte, daß er an einem Besenstiele (in dem Bilde: „die Familie Dow's," jetzt zu Paris) drei volle Tage arbeitete! — Indessen scheint dies doch nur eine Art von kaufmännischem Kniff gewesen zu sein, um seine Bilder desto theurer anrechnen zu können, denn was müßte das für ein Besenstiel sein, an dem ein Meister, wie Dow, drei Tage zu malen hätte. Auch verträgt sich dieses tagelange Herumkneten der Oelfarbe durchaus nicht mit der — eben bei Dow zu findenden — Dauerhaftigkeit der Bilder, denn jede lange hin und wieder gestrichene und mehre Tage naß erhaltene Oelfarbe verliert dann die Kraft, gehörig zu verharzen, und dunkelt schon in den ersten Wochen nach. Ebenso hätte Dow bei einer derartig außerordentlichen Langsamkeit kaum jene Zahl von Bildern zu Stande bringen können, die er doch wirklich vollendete. Eine andere Eigenheit von ihm war, daß er nach jeder Stunde, in der er an einem Bilde malte, einen Strich machte und sich dann das Bild nach diesen Strichen bezahlen ließ, indem er für jede Stunde drei Pfund flämisch (zwei und einen halben Reichsthaler) anrechnete, wodurch ein solches Gemälde auf 600 bis 1000 holländische Gulden zu stehen kam, welche ihm sehr gerne bezahlt wurden. Nach seinem Tode, der, wie einige angeben, im Jahre 1680 erfolgt sein soll, stiegen die Preise seiner Arbeiten bedeutend höher. So kaufte der Churfürst von der Pfalz die „wassersüchtige Frau" (jetzt im Museum zu Paris) um 70,000 Franks*) und ein echter Dow von nur einem Fuß Höhe würde noch jetzt nach dem Stand der Dinge mit 20,000 Gulden bezahlt werden. Uebrigens sind die Gemälde Dow's, von denen beiläufig sechzig genau bekannt sind, meistens an Orten, von denen sie kaum jemals wegkommen werden, und es ist wohl nicht daran zu denken, irgend ein bisher noch nicht bekanntes Werk aufzufinden. Dow hatte zwei ausgezeichnet geschickte Schüler, nämlich Franz Mieris und Gabriel Metzu.

Zu Wien befinden sich nachstehende Werke von seiner Hand:

Im k. k. Belvedere:

Der Harndoctor (ausgezeichnet schönes Bild) bezeichnet mit G Dov. 1653.

Dow's Tante, die einen Blumenstock begießt. (Im Jahre 1811 unter Director Füger aus der Reith'schen Sammlung angekauft.)

---

*) Er schenkte dieses Bild dem Prinzen Eugen von Savoyen, nach dessen Ableben es der König von Sardinien erbte, der es in seinem Gemache bis zum Jahre 1799 aufbewahrte. Dieser schenkte es dem General Clauzel, der es dann dem Pariser Museum verehrte.

(Ein drittes Bild: „der verwundete Officier“ wurde bei der Anwesenheit der Franzosen zu Wien 1809 von Vivant Denon hinweggenommen und nach Dijon gebracht, von wo es nicht wieder zurückgestellt wurde.)

In der Gallerie Esterhazy:
Ein Eremit unter einem Gewölbe, mit einem Buch.
Anton der Einsiedler auf den Knien (?)

In der Gallerie Czernin:
Die Kartenspieler — ein ausgezeichnetes Bild (s. d. Folge).
Bildniß des Gerhard Dow.

In der Gallerie Liechtenstein:
Lebensgroßes Bildniß des Gerhard Dow. (Merkwürdig, weil dieser Künstler selten in solcher Größe arbeitete.)

In der Gallerie Schönborn:
Ein Alter, der bei dem Licht einer Kerze einen Globus betrachtet.

Die Kartenspieler.

Gemälde von Gerhard Dow.

(In der Gallerie Czernin.)

Dieses ausgezeichnete Gemälde, welches im strengsten Sinne des Wortes zu dem von den Franzosen so genannten „genre du précieux fini“ gehört, hat eine so einfache Handlung, daß es schwer werden dürfte, irgend ein Geschichtchen dazu zu erfinden, es müßte denn sein, daß der stattliche Herr im Vordergrunde, mit dem Hute auf dem Haupt, den Abend nicht bloß zum Kartenspielen verwenden wolle, sondern daß er noch in geheimen Beziehungen zu dem hübschen Frauchen stehe, welches sich gleichfalls am Tische befindet und ein Antlitz zeigt, das wohl Anlage zu kleinen Schelmenstreichen verkünden dürfte. Gerhard Dow malte gewöhnlich Bilder, die fern von allem Humoristischen oder Satyrischen waren und ihren Reiz nur durch die treueste und fleißigste Wiedergabe der Natur erhielten; hier aber streift doch ein launiger Flug über das Ganze, denn die Anwesenden sind sämmtlich in heiterer Stimmung.

Ist aber das Stoffliche des Bildes auch von keiner auffallenden Wesenheit, so ist doch die Mache desselben selbst für einen Dow von außerordentlicher Schönheit, und vereinigt alle Vorzüge dieses Meisters. Der Farbenschmelz, die Reinheit der Tinten, die Uebergänge der Töne vom hellsten Lichte bis in die tiefsten, durchsichtigsten Schatten, welche bei einem Nachtstücke, wie hier, in gewisser Beziehung noch schwerer zu erreichen sind, das vollkommenste Verschmelzen der Farbe, so daß auch der zarteste Pinselstrich verschwindet und keine Spur einer Tockirung sichtbar wird, und der Guß aus dem das Ganze zu sein scheint, gestalten dieses Cabinetbild wirklich zu einem wahren Kleinod, das ohne das mindeste Bedenken der hochberühmten „Schule“ im Museum von Amsterdam an die Seite gestellt werden kann, in welcher die Beleuchtung von fünf Lichtern herrührt.

Von andern Gemälden Dow's, welche Nachtstücke vorstellen, ist auch die zu Paris befindliche „Magd, welche die Laterne vor das Fenster hält“, allgemein bekannt und beliebt. Derlei Nachtstücke, die sich doch unter keiner Bedingung unmittelbar nach der Natur malen lassen, geben auch Kunde davon, daß Dow ein recht gutes Gedächtniß und eine treffliche Auffassungsgabe besaß. Sie machen die erwähnte Erzählung, daß Gerhard an einer Hand fünf und an einem Besenstiele drei Tage gemalt haben solle, allerdings etwas zweifelhaft, besonders wenn man weiß, was Dow für ein guter, die Zeit bis auf das Kleinste berechnender Kaufmann war.



Der Harfenspieler.

[illegible]

[illegible] Gerhard Dow.

[illegible]

[illegible] Sinne des Wortes zu [illegible] eine so einfache Handlung [illegible] es müßte denn sein, daß [illegible] den Abend nicht bloß [illegible] Beziehungen zu dem [illegible] zeigt. Das mögl [illegible] Dow malte gewöhnlich Bilder, die [illegible] nur durch die treueste und [illegible] ein launiger Zug über das Ganze [illegible]

[illegible] Wesenheit; so ist doch die [illegible] Schönheit, und vereinigt alle Vor[illegible] der Tinten, die Uebergänge der Töne [illegible] Schatten, welche bei einem Nachtstücke, wie [illegible] das vollkommenste Verschmelzen der [illegible] und keine Spur einer Zeichnung [illegible] gestatten dieses Cabinetbild [illegible] Gedanken der hochberühmten „Schule" im [illegible] in welcher die Beleuchtung von fünf [illegible]

[illegible] Nachtstücke vorstellen, ist auch die zu Paris befind[illegible] „[illegible] vor das Fenster hält", allgemein bekannt und *beliebt*. Derlei [illegible] die sich doch unter keiner Bedingung [illegible] nach der Natur *malen lassen*, geben [illegible] daß Dow ein recht gutes Gedächtniß und eine treffliche Auffassungsgabe be[illegible] erwähnte Erzählung, daß Gerhard in einer Hand fünf und an einem Bestandtheile drei [illegible] habe, allerdings etwas zweifelhaft, besonders wenn man weiß, was Dow [illegible] die Zeit bis auf das Kleinste berechnender Kaufmann war.



Gerhard Dow pinx. Gem: Gallerie Czernin F. Schmidt sc.

Die Kartenspieler.

Ignaz Raffalt.

Der Landschaftmaler Raffalt gehört zu jener Gruppe von Wiener-Künstlern, die besonders beliebt wurden, als sich die Malerei in der Kaiserstadt mehr und mehr ausbreitete. Dies geschah hauptsächlich in den Jahren von 1830 bis 1840, als sich die einzelnen Fächer besser entwickelten und dadurch der Geschmack der Kunstliebhaber auf eine mannichfachere Weise rege gemacht wurde.

Philipp Hakert (geb. 1737, † 1807) war recht eigentlich der Mengs der Landschaftmalerei und einst eben so hoch bewundert, als jetzt beinahe vergessen. Er rief die neuere deutsche Landschaftmalerei in das Leben, indem er sich der vernachlässigten Natur zuwandte und Bestimmtheit und Deutlichkeit zu erringen suchte. Ihm nahe stellte sich Albrecht Christoph Dies (geb. 1755, † 1822), während Michael Wutky (geb. 1738, † 1822) mehr auf Effecte ausging, und vorzüglich viele Ausbrüche des Vesuv, Mondlandschaften, Sonnenaufgänge u. s. w. malte. Wie wir schon an einem andern Orte erwähnten, entwickelte sich die Landschaftmalerei zu Wien besonders durch Rebell und Steinfeld, und nur wenige Jahre verflossen, als der tüchtige Techniker Thomas Ender (geb. 1793), der poetische Carl Markó (geb. 1805), der gewandte Johann Fischbach (geb. 1797) der viel beliebte Friedrich Gauermann (geb. 1807), Joseph Feid, der Maler des Waldes, (geb. 1807), Anton Schiffer (geb. 1811) mit seinen stets ernstgehaltenen Bildern, Rudolf Alt (geb. 1812), Anton Hansch (geb. 1813) u. A. mehr auftraten, von denen jeder seine eigene, sehr ehrenwerthe Richtung verfolgte.

Während diese in ihrem künstlerischen Streben mit einander wetteiferten, während sie Alle mitsammen studirten, einer von dem andern lernte, und einer den andern dadurch hob, lebte in Obersteiermark ein Wirth, der, wenn er auch viel von Wien und dessen Künstlern gehört und in seinen Jugendjahren sogar die Akademie besucht haben mochte, doch nicht in unmittelbarer Verbindung mit der Kunstwelt stand, trotz dem aber fleißig malte, und dieser Wirth war Ignaz Raffalt, geboren zu Weißkirchen in Obersteier, im Jahre 1800.

Kunst läßt sich nicht befehlen und nicht künstlich erziehen. Sie gleicht der Blume des Waldes, die nur unter jenen Verhältnissen zur wahren Blüthe gelangt, die mit ihrem ganzen Wesen vollkommen übereinstimmen, und ist das der Fall, so frägt sie wenig nach dem Orte und entwickelt sich mit selbsteigener Kraft. Und ähnlich scheint es auch mit Raffàlt gewesen zu sein, der vielleicht hundert und hundertmal durch seine wirthlichen Beschäftigungen abgerufen, immer wieder eifrig zu seiner Staffelei zurückkehrte, bis er zuletzt dem eigenen Drange und den Aufforderungen seiner Freunde nicht länger widerstehen konnte, und Heimath und Wirthschaft verließ, um nach Wien zu gehen und sich dort den Künstlern anzuschließen.

Dieser Anschluß, so schwer er auch für manchen Anderen war, gelang Raffalt rasch und vollkommen, denn er brachte etwas mit, was ihm ganz allein angehörte, was kein anderer Wiener Landschaftmaler mit ihm theilte, nämlich die Gabe, landschaftliche Stimmungen darzustellen.

Die Grundzüge seiner Bilder bestehen nicht aus großartigen, gethürmten oder vielgekreuzten Linien, sie sind im Gegentheil meist ganz einfach. Auch der Baumschlag, die Häusergruppen oder das Felswerk nehmen nie eine ausschließlich hervorragende Stellung ein, sondern bleiben immer dem Ganzen untergeordnet, ohne deshalb etwas von ihrem Charakter einzubüßen. Ganz vorzüglich sind aber seine Landschaften „nach einem Regen", denn das Feuchte, Kühle in den Hecken und auf den Wiesen, die nassen, von frischerzeugten Lachen durchzogenen Wege, die tief durchweichten Straßen und das Neblig-Wässerige in den Wolken, die noch zu keiner bestimmten Form gelangen können, schildert wohl Niemand so treu, so natürlichwahr, wie er.

Dabei haben Raffalt's Gemälde auch immer viel Ton und Saft, er weiß wohlthuende Uebergänge zu schaffen, und versteht die Gegensätze von grauen Tönen zum Grün der Landschaft vortrefflich zu benützen. Seine Technik ist höchst einfach, er sagt, was er eben will, ohne viele Worte zu gebrauchen. Das Anziehende und Neue in seinen Landschaften, die er fast durchgängig aus der Idee malt, war auch die Ursache, daß er mehre seiner Bilder häufig wiederholen mußte; besonders sein Sonnenuntergang durch dichtes Gewölk, wo rothe Lichter durch die gethürmten Wolken blitzen, wurde ein beinahe volksthümliches Bild, das man fast überall in Lithographien nachgebildet findet, und wozu ihm, wie er selbst äußerte, ein abendlicher Spaziergang nächst dem k. k. Belvedere Stoff gab, wo sich nach einem hinabziehenden Gewitter ein ähnlicher Effect darbot.

Raffalt's Gemälde sind fast bei jedem Kunstliebhaber Wien's zu finden. In größeren Sammlungen sieht man von seiner Hand:

Im k. k. Belvedere:
Eine Abendlandschaft.
Eine Landschaft, in welcher Postillone nach einem Regen heimwärts reiten.

In der Sammlung Arthaber:
Eine Landschaft mit Getreidefeldern und zwei Wagen.

In der Sammlung Fellner:
Eine Donaulandschaft (s. d. Folge).
Das Innere einer Küche.
Landschaft nach einem Regen, im Hintergrund Gebirge, im Vorgrunde Wiesen.



Dieser Anschluß, so schwer er auch für manchen Anderen war, gelang Raffalt rasch und vollkommen, denn er brachte etwas mit, was ihm ganz allein angehörte, was kein anderer Wiener Landschaftsmaler mit ihm theilte, nämlich die Gabe, landschaftliche Stimmungen darzustellen.

Die Gegenstände seiner Bilder bestehen nicht aus großartigen, gethürmten oder vielgekrümmten Linien, sie sind im Gegentheil meist ganz einfach. Auch der Baumschlag, die Häusergruppen oder das Felswerk nehmen nie eine ausschließlich hervorragende Stellung ein, sondern bleiben immer dem Ganzen untergeordnet, ohne deshalb etwas von ihrem Charakter einzubüßen. Ganz vorzüglich sind aber seine Landschaften „nach einem Regen", denn das Feuchte, Kühle in den Hecken und auf den Wiesen, die nassen, von frischerzeugten Lachen durchzogenen Wege, die tief durchweichten Straßen und das Nebelig-Wässerige in den Wolken, die noch zu keiner bestimmten Form gelangen können, schildert wohl Niemand so treu, so natürlichwahr, wie er.

Dabei haben Raffalt's Gemälde auch immer viel Ton und Saft, er weiß wohlthuende Uebergänge zu schaffen, und versteht die Gegensätze von grauen Tönen zum Grün der Landschaft vortrefflich zu benützen. Seine Technik ist höchst einfach, er sagt, was er eben will, ohne viele Worte zu gebrauchen. Das Ansprechende und Neue in seinen Landschaften, die er fast durchgängig aus der Idee malt, war auch die Ursache, daß er mehre seiner Bilder häufig wiederholen mußte; besonders sein Sonnenuntergang durch dichtes Gewölk, wo rothe Lichter durch die gethürmten Wolken blitzen, wurde ein beliebtes, volksthümliches Bild, das man fast überall in Lithographie nachgebildet findet, und wozu ihm, wie er selbst äußerte, ein abendlicher Spaziergang auf dem k. k. Belvedere Stoff gab, wo sich nach einem hinabziehenden Gewitter ein ähnlicher [illegible] darbot.

Raffalt's Gemälde sind fast bei jedem Kunstliebhaber Wien's zu finden. In größeren Sammlungen sieht man von seiner Hand:

Im k. k. Belvedere:
Eine [illegible].
Eine [illegible] Postillone nach einem Regen heimwärts reiten.

In der [illegible]:
Eine [illegible] Getreidefeldern und zwei Wagen.

In der Sammlung [illegible]:
Eine [illegible]landschaft (s. d. [illegible]).
Das Innere einer Küche.
Landschaft nach einem Regen, im Hintergrund Gebirge, im Vordergrunde Wiesen.



Jonas Raffalt pinx. Gem: Gallerie Fellner J. Richter sc.

Donaulandschaft.

Verlag der Kunst Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Donaulandschaft.

Gemälde von Ignaz Raffalt.

(In der Sammlung Fellner.)

Die Alpen mit ihren zackigen Gipfeln, den senkrechten Wänden und steilen Abhängen, mit ihren Lehnen von Schnee und den tiefgrünen Seen, besitzen unzweifelhaft etwas hoch Romantisches. Sie gleichen, mit ihren Zacken und Riffen, mit den feuchten Schluchten und kantigen Felsen, die sich oft wie Burgen aufthürmen, den Sagen des Mittelalters, die der Kobolde und Gnomen nicht entbehren können. Das menschliche Wirken hört dort auf, wo weder Pflug noch Haue wirksam sein können, und deshalb trägt die Alpenwelt auch das Gepräge der tiefsten, ununterbrochenen Einsamkeit. — In den Gegenden des offenen Landes waltet hinwieder das Idyllische vor, und wie man sich eine wildromantische Landschaft ganz ohne Staffage denken kann, so darf diese hier, wo auf allen Gründen die Einflüsse menschlicher Thätigkeit sichtbar sind, durchaus nicht fehlen. In den romantischen Landschaften ist das Ergreifende, in den idyllischen mehr das Behagliche vorwaltend, und deshalb darf es uns auch nicht wundern, wenn die rasche Jugend mehr die ersteren, das ruhigere Alter jedoch die zweiten vorzieht, die mehr der beschaulichen, als der erregenden Richtung angehören. Etwas ganz besonders Anmuthiges bieten aber die Flußlandschaften dar. Die sanft bewegten Züge des Stromes, die leicht zerfließenden Uferwellen, die gelassenen Gegenströmungen in den Buchten, die dann wieder vom Hauptzuge mit fortgerissen werden, und noch manches Andere erquicken das Auge durch Wechsel und Wiederkehr der Bewegung. Alles dies contrastirt so hübsch mit dem starren Gestade, dessen Gräser, Sträuche und Bäume nur durch den Wind gekräuselt werden können, so daß man sich sehr gerne an Flüssen ergeht, besonders wenn sie von Schiffen, die da kommen und gehen, und von Leuten, die mit diesen Fahrzeugen und ihrem Inhalte beschäftigt sind, belebt werden. Die alten holländischen Maler, wie van Goyen, Salamon Ruysdael u. A., wußten das gar wohl, und malten daher sehr häufig solche Scenen; denn gleichwie man beim Rauschen des Baches gern schläft und träumt, fühlt sich auch die Seele beruhigt bei dem Anblick der Züge eines majestätischen Stromes. Wenn schon eine quer über einen Fluß abgefeuerte Büchsenkugel durch jenen Zug der Fluthen von ihrem eigentlichen Ziele abgelenkt wird, warum soll dann nicht auch die Idee des Beschauenden mit fortgerissen werden, dessen

Blick weiter und weiter über das Gewässer hinabgleitet, bis er sich endlich in dem Meere der Unendlichkeit zu verlieren scheint. So ersetzt die eigentliche Flußlandschaft das, was ihr an Höhenlinien abgeht, durch die Ausdehnung in die Ferne.

Noch ein sehr wirksames Medium, bei Flußlandschaften, bieten die Lüfte dar, indem sie meist mehr als die Hälfte der Höhe des Bildes einnehmen, und daher einen reichlichen Raum zur Entwicklung von Wolkenformen und Lichteffecten gönnen; und da nun Wolke und Welle zu dem Wechselnden gehören, geben sie in ihrem Verein dem Künstler stets Gelegenheit, ein anziehendes Werk zu schaffen. Raffalt hat diese Gelegenheit hier sehr wohl benützt, fast in der Mitte seines Gemäldes schweben die dunklen Wolken eines fernab ziehenden Regens, hinter denen Lichtstrahlen auf die Gegend herabfallen, deren einer den auen-umgürteten Fluß beleuchtet. Eine Lastfähre, oder um von den Schiffen der Donau richtiger zu reden, die ohne Zweifel das Motiv zu dem vorliegenden Bilde gaben, eine beladene Plätte (Plattschiff, da es keinen Kiel hat) liegt ruhig vor der Landspitze einer Au, während ein anderes Fahrzeug dieser Art, leck geworden vor Alter und Sonnenhitze, bereits mehr als zur Hälfte auf den sandigen Boden des Flusses niedersank. Am rechten Ufer zeigt sich ein Zug von vier Hohenauer Rossen, die ein schon tüchtiger gezimmertes Schiff mit wehender Fahne, einen „Kehlheimer," stromaufwärts schaffen. Der Vorgrund wird von einem sogenannten „Hufschlag", nämlich einem für die Schiffszugpferde bestimmten Weg, und von etwas struppigem Ufergebüsche gebildet. Farbe, Ton, Beleuchtung und Mache sichern diesem Gemälde wohl bei Jedermann eine beifällige Aufnahme, da es durchaus das Ansehen jenes freundlichen Behagens an sich trägt, welches wir beim sonnigen Aufklären des Himmels nach einem Gewitter oder Regenguß zu empfinden gewohnt sind.

Friedrich Boser.

Das Hauptfach dieses Künstlers, der zu der Düsseldorfer Schule gehört, ist eigentlich das Portrait, denn er fertigte eine zahllose Reihe von Bildnissen, welche sich eben sowohl durch fleißige Ausführung als durch ungewöhnliche Aehnlichkeit auszeichneten, die ihn daher weiter und weiter in Familienkreisen führten und ihm so viele Beschäftigung gaben, daß er nur selten Zeit und Gelegenheit fand, eigene Ideen auszuführen. Diese sind indessen meist höchst einfach und stellen gewöhnlich Mädchen dar, die Kränze winden oder sich zum Tanzfeste schmücken, und anderes dergleichen, wobei die eigentliche Handlung in den Hintergrund tritt und das Stoffliche der Gewänder, die angenehme und fleißige Technik, so wie die ruhige, gefällige Haltung des Ganzen den Hauptwerth der Arbeit ausmachen. Boser zählt deshalb mit Recht zu den sogenannten Cabinetsmalern, die dann jedenfalls ihr gebührendes Recht haben, wenn sie eben auch nicht eine Parallele mit andern Künstlern auszuhalten vermögen. Das ist aber eben das Schöne der Kunst, daß sie in ihrer Größe alles Ausschließliche verbannt, daß sie Jedem sein Recht gönnt, daß sie Jeden nach seiner Weise beglückt, wie Schiller von dem Mädchen aus der Fremde sagt:

„Sie theilte Jedem eine Gabe,
Dem Früchte, Jenem Blumen aus,
Der Jüngling und der Greis am Stabe,
Ein Jeder ging beschenkt nach Haus."

Nicht Jeder kann ein großer Dramatiker, nicht Jeder ein schwungreicher Lyriker sein, aber in einem Puncte können sich alle begegnen, nämlich in der liebreichen und sorgfältigen Behandlung dessen, was sie zur Darstellung wählten, und ebenso kann man nicht von jedem Kunstfreund fordern, daß er einzig der historischen Schule huldigen solle. Ist ja doch auch diese, wenngleich ein gewaltiger, so doch nur ein einzelner Zweig des uralten Riesenbaumes der Kunst; und wie der Eine gern auf den höchsten Felsenzinken den Gemsen nachklettert, wie ihm keine Klippe zu steil, keine Fernsicht zu weit ist, so liebt der Andere das behagliche Wandeln im Thal, wo ihm vergnügliche Gestalten entgegentreten, wo muntere Dirnen tanzen und frohe Kinder ihm bunte Kränze entgegenbringen. Die Düsseldorfer Schule, in ihrer ganzen Gesammtheit betrachtet, mußte eben deshalb auch in Kürze zu dem ausgedehnten Rufe gelangen, den sie in der That errang, da sie

fast Jedermann das darreichte, was ihm am liebsten war. Der Romantiker und der Religiöse fanden hier ihr Feld, die Geschichte war vertreten, der Freund des Kampfes konnte sich an Schlachten ergötzen, die Liebhaber des Natürlichen trafen hier ihre tüchtigen Genremaler, die Verehrer schöner Gegenden konnten sich nach ihrer eigenen Richtung entweder an der stylistischen Landschaft, an der Stimmungslandschaft oder endlich an der geschmackvoll aufgefaßten Vedute erlaben, ja selbst der tolle Gegensatz des Schönen, die Ausgeburt künstlerischer Phantasie, die viellaunige Carricatur, fand sich hier auf das Reichlichste vor, und wenn Bendemann und Lessing gewissermaßen als die Vertreter der historischen Richtung dastehen, so schließt sich Friedrich Boser an jenen Malerreigen, der durch Geselschap, Wieschebrink, J. G. Meyer, Hasenclever und A. Richter gebildet wird.

Boser wurde zu Halbau in Schlesien geboren. Von seinem Leben, welches ziemlich sanft hingeflossen zu sein scheint, ist bisher noch wenig bekannt. Auch Gemälde von seiner Hand sind in Wien nicht sehr häufig.

In der Sammlung Galvagni befindet sich ein Bild, welches arme Kinder darstellt, die Blumen verkaufen, wovon das Nähere auf dem folgenden Blatte.



Verlag der Kunst Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

fand Jedermann das [illegible], was ihm am liebsten war. Der Romantiker und der [illegible] [illegible] hier ihr Held, die Geschichte war vertreten, der Freund des Kampfes konnte sich an Schlachten ergötzen, die Liebhaber des Natürlichen trafen hier ihre tüchtigen Genremaler, die [illegible] [illegible] Gegenden konnten sich nach ihrer eigenen Richtung entweder an der [illegible] Landschaft, an der Stimmungslandschaft oder endlich an der geschmackvoll aufgefaßten [illegible] laben, ja selbst der tolle Gegensatz des Schönen, die Ausgeburt künstlerischer Phantasie, die launige Carricatur, fand sich hier auf das Reichlichste vor, und wenn Bendemann [illegible] gewissermaßen als die Vertreter der historischen Richtung dastehen, so schließt sich [illegible] Boser an jenen Malerreigen, der durch Geselschap, Wieschebrink, J. G. [illegible] [illegible]senclever und E. Richter gebildet wird.

Boser wurde zu [illegible] in Schlesien geboren. Von seinem Leben, welches [illegible] hingeflossen zu sein scheint, ist bisher noch wenig bekannt. Auch Gemälde von seiner [illegible] in Wien nicht sehr häufig.

In der Sammlung [illegible] befindet sich ein Bild, welches arme Kinder [illegible] Blumen verkaufen, wovon das Abbild auf dem folgenden Blatte.



...r Boser pinx. Gem. Gallerie Galvagni. A. Schultheiss sc.

Die armen Kinder.

Verlag der Kunst Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die armen Kinder.

Gemälde von Friedrich Boser.

(In der Sammlung Galvagni.)

Wir glauben nicht, daß es bei einem so einfachen Bilde, wie das vorliegende, einer besonderen Auseinandersetzung des Gegenstandes bedarf. Es sind eben arme Kinder, die einen kleinen Handel begonnen haben, von dem wir aufrichtig wünschen wollen, daß er zu ihrem Besten ausfallen möge, nämlich eben sowohl in Rücksicht auf ihre Einnahme als in Beziehung auf ihr Gemüth, da dieses nur zu oft durch die zuweilen eigenthümlichen Wege und Ergebnisse des Handels in den Hintergrund gedrückt wird. Vor der Hand scheint indessen für diese kleinen Handelsleute noch nichts zu fürchten zu sein, und eine junge Dame, die das Bild sah, meinte steif und fest, es müsse Jemand kommen, irgend ein wohlgekleideter, alter Herr, oder eine stattliche Frau in den gereifteren Jahren, und die Kinder hinwegführen, um ihnen eine gute Erziehung zu geben und sie nicht aller Noth und allen Gefahren der Welt ausgesetzt zu lassen. Doch — diese Kinder haben es gut; es sind ja nur gemalte Kinder, und zwar recht hübsch gemalte, sonst hätten sie der jungen Dame nicht so gefallen, daß sie ihnen ein sicheres und freundliches Loos wünschte.

Wie fast durchgängig alle Bilder, die aus der neueren Düsseldorfer Schule hervorgingen, so ist auch Boser's Bild mit sehr hübscher Technik gefertigt. Die Farbentöne sind freundlich und mild und das Impasto dabei ganz kräftig, so daß man sich vollkommen befriedigt findet.

Leopold Kupelwieser.

Kupelwieser wurde zu Ende des vorigen Jahrhunderts, nämlich am 17. October 1796 zu Piesting in dem romantischen Waldthale nächst dem vielbesuchten Gutenstein geboren, und kam bald nach Wien, um hier seinem natürlichen Antriebe zu folgen und sich zum Künstler auszubilden. Er erhielt hier den ersten Unterricht von einem jetzt beinahe ganz vergessenen Maler, Namens Rückert, besuchte aber vom Jahre 1809 an die k. k. Akademie der Künste, wo er sich sehr schnell zu entwickeln begann. In dieser Lehranstalt wehte dazumal noch jener Geist, der eine Angelika Kaufmann, einen Lenz und den freilich viel begabteren Füger belebte, der damals Director der Akademie war. Man liebte das sogenannte Idealische, und eine leuchtende, verschmolzene Färbung, bebte aber mit einer Art von Scheu vor festen Umrissen, vor einer gediegenen Durchbildung und besonders vor jeder Individualisirung zurück, die man, als das hochgeliebte „Idealische" zerstörend, beinahe mit Unwillen, und fast so, als ob man zu hoch für derlei Unbedeutendheiten dastünde, zu betrachten pflegte. Die Folgen davon waren eine gewisse Verblasenheit, eine vollkommene Einförmigkeit der Angesichter und gänzliche Styllosigkeit der Gewandung. Eine solche Kunstweise, wenn gleich mit großer Geschicklichkeit geübt, konnte nicht lange Stich halten. Sie bekam auch noch in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts einen gewaltigen Stoß und zwar durch die sogenannte classische Schule der französischen Maler, an deren Spitze der kühne David stand. Ungefähr in diese Zeit der Umwendung fiel Kupelwieser's Studien-Epoche. Er und Peter Göbel waren die tüchtigsten Schüler der Akademie, und ihre lebensgroßen Modellacte zeigten von besonderer Begabung. Indessen entwickelte sich, jener erwähnten, verblasenen Malweise sowohl, als auch der theatralisch-französischen Darstellungsart zum Gegensatze, eine dritte Richtung, die, das Aeußerliche jener beiden Schulen verwerfend, mehr das innere Wesen der Kunst anzustreben suchte und deshalb ihre Studien an die kirchlich-frommen Werke der älteren italienischen Schule anknüpfte und allen akademischen Prunk, Alles was Effect hieß und einer starken Mache angehörte, gänzlich ausschloß. Schon Jakob Asmus Kerstens und Eberhard von Wächter hatten zu Rom eine durchaus deutsche Bahn eingeschlagen. Schefer von Leonhardshof und Overbeck hatten zu Wien den Impuls zur strengkirchlichen Richtung gegeben, und dieser schloß sich Kupelwieser auf das Entschiedenste an, besonders nachdem er in Italien die Werke der alten florentinischen Maler gesehen und studirt hatte. Er besaß jedoch durch seine früheren tüchtigen

Studien nach der Natur, so wie durch die Copien, die er nach Correggio (die Jo z. B.) und nach anderen Meistern machte, vor vielen Derjenigen, welche seine Richtung theilten, einen bedeutenden Vorsprung; denn er hatte die Technik fest in der Faust und konnte dadurch das, was andere oft nur in Zeichnungen darzustellen vermochten, sogleich auf eine tüchtige und überdies gefällige Weise malen, wovon schon seine frühesten Altarblätter Zeugniß ablegen. Die für ihn so wichtige Reise nach Italien begann er im Sommer des Jahres 1824. Er hatte für den Russen Alexis von Berazin eine Reihe ungarischer Volkstrachten gezeichnet, welche bei diesem so vielen Beifall fanden, daß er dem Künstler den Vorschlag machte, ihn auf einer Reise durch Welschland zu begleiten, um dort Zeichnungen zu einem größeren Reisewerke zu verfertigen, welches Berazin herauszugeben im Sinne hatte. In Rom traf Kupelwieser mit Hempel, Tunner und andern gleichgesinnten Freunden zusammen, zeichnete dort viel nach Fra Fiesole und begab sich hierauf mit Berazin nach Sicilien, wo aber leider beide Wanderer von einem sehr heftigen Nervenfieber befallen wurden, dem nur der kräftige Körperbau Kupelwieser's, und zwar nach langen Kämpfen, zu widerstehen vermochte, während sein Reisegefährte den Stürmen der Krankheit erlag. Im August des Jahres 1825 kam Kupelwieser wieder nach Wien zurück, wo seine Arbeiten Aufsehen erregten, wie denn 1826 ein Altarblatt (scheintodter Christus) für Skarawiesz in Polen, und das kleine Bild, den Zug der h. drei Könige vorstellend, auf der Ausstellung eine große Zahl von Bewunderern fanden. Aus dieser Zeit stammt auch eines der besten Gewölbschilder Wien's, nämlich Kupelwieser's junger Tobias, der seinem blinden Vater die Augen salbt, welches, da es vor der Apotheke am Graben aufgestellt wurde, die Vorübergehenden so anzog, daß oft ganze Schaaren vor dem Bilde standen. Auch das Schild „zur Schäferin" am Bauernmarkt, so wie der „Amor" nächst der Seilergasse sind von Kupelwieser's Hand. Der Künstler erhielt in Folge seiner Leistungen, besonders wegen der bedeutenden Altarblätter, die er malte, im Jahre 1830 die Stelle eines Correctors an der k. k. Akademie der Künste und wurde daselbst, als 1836 Director Caucig gestorben war und Anton Petter dessen Amt erhielt, zum Professor ernannt.

Die Zahl seiner Kirchengemälde ist bei seiner großen Gewandtheit und seiner ungewöhnlichen Fruchtbarkeit so groß, daß ihre Aufzählung mehre Seiten erfordern würde. Sie finden sich in allen Kronländern des österreichischen Staates vertheilt. Zu den vorzüglichsten gehören: St. Stephan und ein Christus am Kreuze für die k. k. Militärgrenze, St. Johannes und ein St. Joseph für Neuhaus in Böhmen, das Altarblatt für die Kirche in Liechtenthal, jenes zu Klosterneuburg u. a. m. Eigentliche Staffelei- oder Galleriegemälde, so wie Bildnisse, fertigte Kupelwieser verhältnißmäßig nur wenige. Aber ein bedeutendes Verdienst erwarb er sich durch die Hebung der in Wien gänzlich gesunken gewesenen Frescomalerei, ja man könnte ihn mit Recht den eigentlichen Wiedererwecker derselben nennen. Sein Hauptaltarblatt in der Kirche der Jägerzeile, sein jüngstes Gericht in der Friedhofcapelle zu Klosterneuburg, vor Allem aber sein Gemäldecyclus in dem k. k. Statthaltereigebäude zu Wien (s. d. Folge) gelten dafür als die triftigsten Belege und sichern diesem Künstler, welcher jetzt mit dem riesigen Hochaltarblatte der Kirche des Alten-Lerchenfeldes beschäftigt ist, seinen bestimmten Standpunct in der Geschichte der österreichischen Kunst.



[illegible] nach [illegible] (die [illegible]) [illegible] welche seine Richtung theilten, einen [illegible] in der Hand und [illegible] dadurch das, was [illegible] auf eine [illegible] [illegible] zeugniß ablegen. Die für ihn [illegible] 1824. Er hatte für den Russen [illegible] gezeichnet, welche bei diesem so vie- [illegible] ihn auf einer Reise durch Welsch- [illegible] Reisewerke zu verfertigen, welches [illegible] Kupelwieser mit Hempel, Tun- [illegible] viel nach Fra Fiesole und [illegible] beide Wanderer von einem sehr [illegible] Kupelwieser's, und zwar [illegible] Reisegeschichte den Stürmen der [illegible] Kupelwieser wieder nach Wien zurück, [illegible] (scheintodter Christus) für [illegible] drei Könige vorstellend, auf der Aus- [illegible] Zeit stammt auch eines der besten [illegible] Tobias, der seinem blinden Vater die [illegible] würde, die Vorübergehenden [illegible] Auch das Schild „zur Schäferin" [illegible] sind von Kupelwieser's Hand. [illegible] besonders wegen der bedeutenden Altarblätter, die [illegible] an der k. k. Akademie der Künste und wurde [illegible] war und Anton Petter dessen Amt erhielt, zum [illegible]

[illegible] großen Gewandtheit und seiner ungewöhnli- [illegible] erfordern würde. Sie finden sich in allen [illegible] Zu den vorzüglichsten gehören: St. Stephan [illegible] k. k. Militärgemeinde, St. Johannes und ein St. Joseph für [illegible] für die Kirche in [illegible]thal, jenes zu Klosterneuburg u. a. m. [illegible] so wie [illegible], fertigte Kupelwieser verhältnißmä- ßig nur wenige. [illegible] Verdienst erwarb er sich durch die Hebung der in Wien [illegible] gesunkenen [illegible], ja man könnte ihn mit Recht den eigentlichen [illegible] derselben nennen. Sein Hauptaltarblatt in der Kirche der Jägerzeile, sein jüngstes Gericht in der Friedhofscapelle zu Klosterneuburg, vor Allem aber sein Gemäldecyclus in dem k. k. Statthaltereigebäude zu Wien [illegible] gelten dafür als die triftigsten Belege und sichern diesem Künstler, welcher jetzt mit dem riesigen Hochaltarblatte der Kirche des Alten-Lerchenfeldes beschäftigt ist, seinen bestimmten Standpunct in der Geschichte der österreichischen Kunst.



…Kupelwieser pinx. k.k. Statthalterei-Gebäude in Wien. A. Simon sc.

Odoaker vor dem heil. Severin.

Verlag der Kunst Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Odoaker vor dem heil. Severin.

Frescogemälde von Leopold Kupelwieser.

(In dem k. k. Statthalterei-Gebäude zu Wien.)

Noch in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts soll nahe am Kahlenberge bei Wien ein kleiner Ort mit dem Namen Casturis oder Asturis gestanden haben, welcher sein Dasein den Römern verdankte, die ihre festen Lager und Wachtthürme an dem rechten Ufer der Donau erbaut hatten, um ihr erobertes Land vor den Einfällen der Barbaren aus Nordost, nämlich den Markomanen, Quaden u. A., zu schützen, gegen welche Marcus Aurelius so siegreiche Kämpfe bestanden hatte. Nach jenem Oertlein Casturis soll im Jahre 455 ein majestätisch ernster Mann in härenem Gewande, mit einem groben Sack über der Schulter und einem Buche und einem Stab in den Händen, gekommen sein. Niemand wußte, woher dieser Mann war, aber die Form seines Antlitzes und die sonnenverbrannte Farbe desselben ließen vermuthen, daß er tief aus dem Süden heraufgewandert sein mochte. Dieser Mann, der auf Jeden, der vor ihn trat, einen gewaltigen Eindruck machte, war Severinus, der Heilige, welcher, von apostolischem Eifer getrieben, den heißen Himmel Africa's verließ, um die lange und mühevolle Reise nach den Grenzen Pannonien's zu unternehmen, wo er das Wort des Herrn befestigen und verbreiten wollte. Und bald hatte er seinen herrlichen Zweck erreicht, denn der Muth und die Kraft, mit welcher er sich jedes Unterdrückten annahm, die Furchtlosigkeit und Kühnheit, mit der er jedem Uebermüthigen seine Fehler vorzuhalten wußte, der Alles besiegende Strom seiner begeisterten Rede und die tadellose, hehre Weise seines, allen Glanz verschmähenden Lebens wirkten zu gewaltig, als daß ihm irgend Jemand Widerstand zu leisten vermochte. Selbst der rugische König, Flaccithäus, bezeugte ihm seine Ehrfurcht; denn, als eines Winters große Hungersnoth zu Faviana eintrat und die schmachtenden Bewohner des nachmaligen Wien Severinus um seinen Beistand gebeten hatten, fand er mit seinem Scharfblicke sogleich auf, woher die Noth eigentlich stamme, und festen Schrittes ging er auf die Getreidewucherer los, unter denen sich auch die vornehme Römerin Procla befand, welche von seinen flammenden Worten so bewegt wurde, daß sie nicht nur von ihrem schnöden Gewerbe abstand, sondern sogar ihr Korn sogleich unter die Dürftigen austheilte. Auch wußte es der kraftvolle Mann schnell dahin zu bringen, daß auf der Donau, sobald sie vom Eise befreit

war, Lebensmittel herbeigeschafft wurden. Es war durchaus kein Wunder zu nennen, wenn er auf solche Weise immer höher in der Achtung stieg, wenn sich sein Ruhm mit Schnelligkeit selbst in sehr entfernte Gegenden verbreitete und endlich bis zu den Herulern drang, deren jugendlicher Anführer Odoaker auf seinem Zuge nach Italien zur Zelle Severin's kam, um sich bei diesem (um das Jahr 472) über jene Fahrt Rath zu holen, durch welche großer Gewinn zu erreichen schien; denn das einst allgewaltige Rom bedurfte unter dem Schwächling Romulus Augustulus nur mehr eines kräftigen Stoßes um gänzlich zu zerfallen. In ein rauhes Fell gehüllt, trat der kraftvolle Jüngling vor den hochberühmten Mann und trug ihm sein Anliegen vor. Und Severin nahm alsbald das Wort und sprach: „Geh' nur nach Welschland mit deinem schlechten Pelze, junger Mann, du wirst dort binnen Kurzem weit mehr an Andere vertheilen, als du nun selbst besitzest." — Odoaker ging auch rasch nach Rom, nahm dort in der Leibwache des Kaisers Dienste, um die römische Kriegsweise kennen zu lernen, und wurde, als man Augustulus zum Gefangenen gemacht und des Thrones beraubt hatte, von seinen Herulern und den mit ihnen verbrüderten Rügen, Scirren u. A. (d. 24. August 476) zu Pavia zum König von Italien ausgerufen. Die Vorhersagung Severin's, der wohl die Zerrüttung des römischen Staates mit eigenen Augen geschaut haben mochte, als er von Africa nach Noricum wanderte, ging also auf die glänzendste Weise in Erfüllung, und Odoaker, derselben treulich eingedenk, schrieb mit eigener Hand an den Heiligen, dem er zugleich antrug, irgend einen seiner Wünsche auszusprechen. Aber Severin, der nichts bedurfte, bat nicht für sich, sondern legte dem neuen König die Begnadigung des verbannten Ambrosius an das Herz, und Odoaker war dankbar und worttreu genug, dieses edle Begehren freudig zu erfüllen.

In Kupelwieser's Gemälde lagert die Schaar der Heruler rückwärts am Saum eines Waldes. Odoaker, mit Ausnahme des lang hinabwallenden Haares und des genannten Felles, fast römisch gekleidet, und von drei Gefährten begleitet, näherte sich dem Sitze des Heiligen, vor dem er nun in der Fülle seiner kriegerischen Kraft, aber nachdenklich und mit gesenktem Haupte steht, um die inhaltschweren, für ihn so folgereichen Worte des ehrwürdigen Patriarchen zu vernehmen, der ihn vermuthlich eben so leicht zur Umkehr vermocht hätte, als er ihn zum raschen und kräftigen Fortschreiten ermunterte. Severin sitzt, das Buch der Bücher in der Rechten, wie ein wahrer Kirchenfürst, auf seinem einfachen Holzstuhle und ermahnt, mit einer Bewegung der erhobenen Linken, den verständigen Barbaren zu besonnenem Handeln. Hinter dem Heiligen befinden sich zwei seiner Anhänger, von denen der jüngere wohl den Eugippus vorstellt, der später das Leben seines Meisters aufzeichnete und uns damit einen höchst wichtigen Schatz hinterließ. Den Hintergrund bildet eine Art Capelle mit einem kleinen Altare, und in der Ferne gewahrt man die schimmernden Gewässer der Donau.

Die sechsseitige Form dieses, mit eben so viel Studium begonnenen, als mit sicherer und kräftiger Hand vollendeten Gemäldes deutet schon bei dem ersten Anblick darauf hin, daß es für eine gewisse Oertlichkeit bestimmt sei, und diese ist der Saal des k. k. Statthalterei-Gebäudes, über welchen wir noch ein Mehres zu berichten haben.

Das große und reiche Wien war lange Zeit eine zwar höchst wichtige aber doch nur kleine Stadt, bei der man mehr auf Befestigung, denn auf Schönheit sah. Erst nach der zweiten Türkenbelagerung erwachte der Sinn für das Bauen, und es entstanden, nebst den neuen Kirchen der

niedergebrannten Vorstädte, auch stattliche Prunkhäuser der Großen. Der Graf von Mannsfeld war der Erste, der daran ging, sich einen Palast herzustellen. Er kaufte schon im Jahre 1684, also ganz kurz nach der letzten Belagerung Wien's durch die Türken, einen großen Platz am Rennwege, da, wo das heutige Palais Schwarzenberg steht, und begann zu bauen; aber so engherzig waren die damaligen Vornehmen, daß sie, um den Neid erregenden Bau zu hintertreiben, zu Kaiser Leopold gingen und diesen darauf aufmerksam machten, wie es sich nicht gebühre, daß irgend Jemand Gebäude in einer Art errichte, die ausschließlich nur dem allerhöchsten Hofe zukäme. Allein Leopold durchsah ihre schlecht verhehlte List; er entgegnete nichts, ließ aber den Grafen von Mannsfeld rufen und gab ihm in Gegenwart und zur größten Verlegenheit derer, die ihn gewissermaßen angeklagt hatten, in den huldvollsten Ausdrücken seine persönliche Erlaubniß zu jenem Baue, indem er zugleich mit Bedeutsamkeit hinzufügte, „daß er lebhaft wünsche, daß sich auch andere Edelleute Mannsfeld's Beispiel zu Herzen nehmen möchten". — Von da an begann nun die Baulust der Großen, welche dann die Säle ihrer Paläste auch auf das reichlichste mit Frescogemälden ausschmücken ließen. Dies währte bis in die Zeit der verehrten Maria Theresia. Dann aber änderte sich der Geschmack; man sah mehr auf Einfachheit, das ornamentale Eingreifen der Kunst in die Handwerke verschwand, die Prunkgemächer wurden höchstens mit Tapeten oder mit Seidenstoffen ausgeziert und die Frescomalerei starb aus.

Erst in der neuern Zeit wurde man, und zwar durch die historischen Ereignisse, dahin geführt, das Geschehene mittelst bildlichen Darstellungen für die Nachwelt zu fesseln, und so entstanden Peter Krafft's große Schlachtenbilder von Leipzig und Aspern in dem Saale des Invalidenhauses, so auch seine drei großen Wandgemälde in dem Saale der kaiserlichen Burg, von denen das eine die Rückkehr Kaiser Franz I. (27. November 1809), das zweite die Rückkunft desselben Monarchen nach dem Pariser Frieden (16. Juni 1814), und das dritte die erste Ausfahrt des Kaisers nach seiner schweren Erkrankung (9. April 1826) darstellen. Der Saal des Invalidenhauses und jener der kaiserlichen Burg waren also die beiden einzigen Räumlichkeiten, welche der bildenden Kunst, als der treuen Schwester der Geschichte, geweiht waren. Indessen wurde mannichfach gefühlt und nicht selten erörtert, daß es nothwendig wäre, eine ganze Reihe von Gemälden in das Leben zu rufen, in denen wenigstens die hervorragendsten Momente der Vaterlandsgeschichte dargestellt wären. Als 1846 das neue Statthalterei-Gebäude errichtet wurde, kam diese Idee neuerdings zur Sprache und fand, da man darauf antrug, die Decke des Sitzungs-Saales mit solchen Bildern zu schmücken, so großen Beifall, daß Kupelwieser (1847) den Auftrag erhielt, die Entwürfe zu den Gemälden zu machen, welche er dann binnen zwei Jahren (1848—1850) auf nassem Kalk ausführte. Die gewölbte Decke des Statthalterei-Saales hat ein großes, vierseitiges Mittelfeld und zeigt ein allegorisches Gemälde, nämlich die Austria mit Scepter und Bindenschild, und dicht bei ihr die symbolische Figur der Religion. Rechts von der Austria ist ein Kinderengel, welcher ihr einen Lorbeerkranz darreicht. Neben diesem Engel, welcher die „Liebe" darstellt, sitzen die „Weisheit" mit dem Spiegel und die „Gerechtigkeit" mit Schwert und Wage. Auf der andern Seite des Gemäldes sind die allegorischen Figuren der „Kraft" und der „Geschichte" angebracht.

An den Längsseiten dieses Mittelfeldes laufen zwei schmale Felder hin, welche nach Art von halberhobenen Arbeiten bemalt sind. Der eine dieser Streifen zeigt den Uebergang des Marcus

Aurelius über die Donau und den Tod desselben Imperators, und in dem zweiten ist der Zug Karl's des Großen gegen die Hunno-Avaren dargestellt. An den vier Ecken des Mittelfeldes liegen vier Sechsecke; gegen die Seitenwände ziehen sich vier schmälere und an den Ecken des Saales vier größere Bogenfelder herab. In den acht Blenden der Bogen sind acht Kaiserbildnisse in Kränzen, von je zwei sinnbildlichen Figuren begleitet, zu finden. In den vier Sechsecken ist dargestellt: Odoaker vor dem h. Severin; der Sturm auf Mölk (984); die drei Erbauer der St. Stephanskirche: Jasomirgott, Rudolph der Stifter und Friedrich IV., und die Gründung der Wiener Universität (1364). Die vier schmalen Bogenfelder enthalten: den ersten Babenberger, wie er die Ostmark zu Lehen erhält (983); Albrecht I., der von Rudolph belehnt wird (1287); Leopold den Glorreichen, wie er zu Tulln Gericht hält (1200), und die Einsetzung der Regierung unter Ferdinand I. (1540). Die vier großen, rautenförmigen Bogenbilder zeigen: den Türkenkrieg (1529 und 1697), das Wiener Aufgebot (1797), die Schlacht bei Aspern (1809) und den Congreß zu Wien (1814).

Die acht Bildnisse stellen dar: Se. Majestät Kaiser Franz Joseph, zur Seite die allegorischen Figuren der „Kraft" und „Wahrheit"; — Se. Majestät Kaiser Ferdinand, zur Seite die „Bruderliebe" und „Gottesfurcht"; — Kaiser Joseph II., zur Seite: die „Betriebsamkeit" und der „Eifer"; — Maria Theresia, zur Seite: die „Mutterliebe" und die „Gerechtigkeit"; — Ferdinand II., links eine weibliche Figur mit einer Schriftrolle, worauf die Worte stehen: „Non te deseram"; rechts ein Jüngling mit Maurerkelle und Schwert; — Albrecht II., links ein Knabe mit Waffen, rechts eine weibliche Gestalt mit den Kronen von Ungarn und Böhmen; — Maximilian I., links die „Weisheit", rechts der „Sieg", — und Rudolph I., zur Seite zwei Knaben; der eine trägt Scepter und Kreuz und der andere die deutsche Kaiserkrone.

Die Anordnung des Ganzen ist wohl durchdacht, und die Schwierigkeit, in die, durch die Architectur bedingten Formen der Felder hinein zu componiren, war sicher keine geringe. Indessen löste der Künstler seine Aufgabe in höchst achtungswerther Weise und zeigte, daß er in der Frescomalerei ein tüchtiger Künstler sei, der in dieser Beziehung wohl mit allen seinen Zeitgenossen in die Schranken treten kann.

Karl Rottmann.

Baiern war für die Kunst lange, sehr lange Zeit ein ziemlich unbedeutendes Land. Die Kunstgeschichte giebt hierüber auf negative Weise den besten Aufschluß, indem sie nämlich seit der fränkischen Malerschule keinen berühmten, ja kaum einen nur halbweges weiter bekannten Künstler aufzählt. Um so mehr mußte dann, nach so andauernder Dürre, die fruchtbare Thätigkeit des Königs Ludwig auffallen, der wie ein Perikles wirkte, und Künstler fast auf dieselbe unerwartete Weise um sich reihte, wie Napoleon sich seine Generale schuf. Man möchte fast von Beiden sagen, sie wollten, und das, was sie wollten, war da; denn München, früher kaum mehr als eine Hauptstadt eines Landes, wie deren so viele sind, wurde plötzlich der Mittelpunct der deutschen Kunst, des deutschen Kunststrebens, und zu einer Quelle der deutschen Kunstforschung, indem nicht nur manche in Italien, sondern auch anderen Ortes vernachlässigte Werke der antiken Kunst dort aufgehäuft zu werden begannen, und ein neues, reiches Schaffen in das Leben gerufen wurde, welches sich nicht mit einem einzigen Zweige der Kunst begnügte, sondern sich auf alle Fächer derselben ausdehnte. Die Baukunst erwachte, die Bildhauerei wurde rege, und die Malerei, die sich nicht bloß auf das Historische beschränkte, sondern auch der Ornamentik und besonders der Landschaft einen ausgedehnten und gedeihlichen Boden wies, gewann das reichste Feld. Unter den Landschaftmalern, denen König Ludwig Gelegenheit bot, ihren Ruf zu begründen, nimmt wohl Karl Rottmann den ersten Platz ein. Er war 1798 zu Handschuhheim bei Heidelberg geboren, und, wie sich die Kunst gerne in Familien fortpflanzt, der Sohn eines ziemlich geachteten Künstlers. Wer Heidelberg und seine Umgebungen kennt, wird wohl begreifen, daß dies einer jener Puncte Deutschland's ist, welche ganz besonders zur Anregung der Landschaftmalerei geneigt sind, und dies war auch bei Karl Rottmann der Fall, der unter der Leitung seines Vaters schon in früher Jugend manches verdienstvolle Bild schuf. In seinem vierundzwanzigsten Jahre begab er sich nach München und zog 1823 nach dem Hochgebirge. Hier machte die großartige Natur einen gewaltigen Eindruck auf ihn, und sein Bild aus der Ramsau bei Berchtesgaden gab nun die deutlichste Kunde davon, wie er das Wesen und die Eigenthümlichkeiten des Gebirges ganz anders aufzufassen verstände, als man das bis dahin zu sehen gewohnt war. Drei Jahre brachte Rottmann theils auf kleineren Studienreisen, theils mit Aus-

führung mehrer Bilder hin; im Jahre 1826 unternahm er aber eine Wanderung nach dem, von allen Künstlern hochgepriesenen Italien und begab sich, da ihm König Ludwig den Auftrag ertheilt hatte, eine Ansicht von Palermo zu malen, auch nach dem herrlichen Sicilien. Auf dieser Reise entfaltete sich erst recht eigentlich sein inneres Wesen, und namentlich scheint es Sicilien gewesen zu sein, welches den in ihm liegenden Keim auf das Kräftigste zum Treiben brachte; denn er wußte hier so reizende Studien zu sammeln, daß sich König Ludwig bewogen fühlte, von ihm eine Reihe von achtundzwanzig Landschaften in den Arcaden des Münchener Hofgartens al fresco malen zu lassen, welche Gegenden vorstellen, die sich entweder durch besondere Naturschönheiten oder durch geschichtliches Interesse auszeichneten und wozu der König selbst in Distichen die Unterschriften machte. Rottmann entsprach bei diesen Arbeiten so sehr den Ansichten und der Neigung König Ludwig's, daß sich dieser entschloß, auch den zweiten Gang der Arcaden durch Rottmann, und zwar mit Landschaften aus Griechenland, ausschmücken zu lassen. Allein, so schön diese Idee auch war, konnte sie doch nicht zur Ausführung gelangen, da das damalige Münchener Publicum, noch nicht gewohnt, Kunstleistungen gehörig zu würdigen, sich Beschädigungen an den Gemälden des ersten Arcadenganges erlaubte. Indessen war Rottmann, noch bevor König Ludwig von dem Gedanken abkam, die griechischen Landschaften im zweiten Arcadengang malen zu lassen, nach Griechenland abgereist und brachte dort die Jahre 1834 und 1835 zu, wo er durch Fleiß und Begeisterung zum vollkommenen Herrn der Auffassung und Darstellung jener Art landschaftlicher Natur wurde.

Da es nun von der Ausführung der vierundzwanzig griechischen Landschaften al fresco sein Abkommen hatte, und der König bestimmte, daß diese Gemälde in Wachsfarben ausgeführt werden sollten, gelangte Rottmann in ein für ihn ganz neues Bereich der Technik, das ihm zwar einerseits bisher unbekannte Schwierigkeiten bot, anderseits aber, eben durch die Einfachheit, welche die Behandlung der Wachsfarben erfordert, Gelegenheit bot, das, was man Farbe im ästhetischen Sinne nennt, in Massen wirken zu lassen, und auf Stimmungen hinzuarbeiten, was ihm denn auch bei seinem angebornen Talente glänzend gelang. Rottmann's energischer und feuriger Geist wohnte aber in einem Körper, der allzugroßen Anstrengungen nicht lange zu widerstehen vermochte, und bald nach der Vollendung der griechischen Landschaften begann der Künstler zu kränkeln, wodurch seine weitere Thätigkeit anfangs so manche Unterbrechung erlitt. Mit der Zeit nahm das Uebel, welches sich zu einem schmerzhaften Leiden des Unterleibes ausgebildet hatte, überhand, und warf Rottmann auf das Krankenlager, von dem ihn leider nicht der Genius der Kunst, sondern der bleiche Engel des ewigen Friedens am 7. Juli 1850 erlöste.

Die Landschaftmalerei beschränkt sich meist auf engere Räume, nämlich auf sogenannte Staffeleibilder, und geht nur selten, wie dieses z. B. bei Jacob von Artois der Fall war, in das Große. Der Landschaftmaler findet sich daher in der Regel genöthigt, die Details zu beherzigen, damit das Bild, welches gewöhnlich in der Nähe betrachtet wird, den Beschauer befriedige. Die großen Aufgaben, welche Rottmann durch König Ludwig erhielt, mußten aber bei ihm nach und nach einen eigenen Vortrag hervorrufen, der, die Details fallen lassend, auf die Massen einging, und zwar nicht nur in Beziehung auf Farbe und Ton, sondern auch, was übrigens nur wenige Landschaftmaler gründlich verstehen, in Bezug auf die allgemeinen Linien eines Bildes. Diese verstand Rottmann mit so feinem Gefühle abzuwägen, daß man ihm in dieser Rücksicht nur den alten Vater

Koch an die Seite setzen könnte, welcher ebenfalls kein Bild zu malen, ja nicht einmal eine Studie auszuführen begann, bevor nicht alle Grundlinien der zu schaffenden Landschaft vollkommen harmonisch übereinstimmten, und jenes poetische Grundnetz boten, aus dem sich dann die Nebenlinien fast von selbst entwickeln mußten.

Der längere Aufenthalt im Süden und das dort vorwaltende hellere, an Abstufungen reichere Colorit, in welchem sich gewissermaßen die Farben des Regenbogens abzuspiegeln scheinen, wie denn dort häufig orangefarbige Lichter der Gebirge durch violette Schatten contrastirt werden, machte Rottmann auch vertraut mit jener Kenntniß der Gegensätze der Farben, durch welche stets ein gewisser Effect erzielt werden kann, an dem seine Bilder nie Abbruch leiden, ohne daß er eben die englische Manier zu ergreifen brauchte, die ihre Wirkungen durch Nacht und Lichterblitze zu erreichen sucht. In Rottmann's griechischen Landschaften waltet immer der Tag vor, und bei den Tönenmassen, die er hinsetzte, behielt das Bild seine Klarheit. Rottmann war eben so als Künstler, wie auch als Mensch schätzenswerth. Er gehörte nicht zu jenen Malern, die da glauben, mit der technischen Fertigkeit sei es schon abgethan, sondern zeigte sich stets bemüht, sich jene vielseitige Bildung anzueignen, ohne welche der wahre Künstler zu keiner Zeit bestehen konnte. König Ludwig wußte auch den Meister zu ehren, indem er ihn 1841 zu seinem Hofmaler ernannte und 1843 durch den Verdienstorden des heiligen Michael auszeichnete.

Von Carl Rottmann befinden sich folgende Gemälde zu Wien:

In der Sammlung des Grafen v. Thun:
Der Sturm auf der Haide (s. d. Folge).

In der Sammlung Fellner:
Das Alpenglühen und zwei griechische Landschaften.

In der Sammlung Arthaber:
Der See Kopais in Böotien.
Der Golf von Paros.

Der Sturm auf der Haide.

Gemälde von Carl Rottmann.

(In der Sammlung des Grafen v. Thun.)

Wir haben schon an einer andern Stelle erwähnt, daß die Landschaftmalerei in mehre Zweige zerfällt, aber wir fanden dort nicht Gelegenheit, einer besonderen Art von Landschaften zu erwähnen, die den Laien vielleicht minder ansprechen könnten, weil sie sich fast dem Skizzenhaften nähern, die aber eben den Kenner von Fach besonders interessiren, weil sie, fern von allen Banden einer ängstlichen Technik, gewissermaßen als ein ganz freier Erguß des Talentes, als ein lebhafter Ausdruck einer feurigen, augenblicklichen Stimmung gelten können, und daher ein gewisses Etwas an sich tragen, das weder durch die sorgfältigste Ausführung des Details, noch durch allmäliges Durchbilden einer Erstlingsanlage erreicht werden kann, und dadurch zugleich die sicherste Kunde von der vollsten Meisterschaft in der Führung des Pinsels und der Vertrautheit mit der Palette giebt. Zu diesen wahrhaft genialen Werken, denn der Mittelmäßige vermag es nicht einmal, sie zu copiren, gehört Rottmann's Sturm auf der Haide, der unwillkührlich an das Ungewitter auf der Haide erinnert, von welchem König Lear überrascht wird. Die Grundzüge der Landschaft sind einfach, ja fast unbedeutend. Das Sturmgewölk, das nur eine Luke freiläßt, durch welche das Blau des Himmels blickt, eilt über die Ebene heran und „entschüttet" sich in der Ferne seiner Fluthen, während es der zuckende Blitz zu zerreißen sucht. Der Wind saust über die Fläche und rasselt durch die herbstlichen Blätter des Baumes im Vordergrunde. Eine Pfütze und der durchweichte Weg zeigen an, daß hier schon ein früherer Regenschauer vorüberzog, und man wünscht dem Wanderer im Mittelgrunde, der von seinem Hunde begleitet wird, Glück und Muth, auf daß er bald den heimischen Herd, oder doch ein schirmendes Dach, und sei es nur die Strohhütte eines Edgar, auffinden möge.

Ein Sturm will auch im Sturm gemalt sein, und dies that hier Rottmann im wahrsten Sinne des Wortes; denn die Pinselzüge scheinen, wie die Wolken, nur herangeflogen zu sein, ja, es finden sich Stellen in diesem Bilde, wo der Maler in der Begeisterung des Augenblicks mit dem Finger in die Farben fuhr, um die Formen zu modelliren.

Dieses Gemälde, welches an der Rückseite der Leinwand mit „C. Rottmann, München 1849" bezeichnet ist, dürfte jedenfalls zu den geistreichsten Producten dieses Meisters gehören, der in der großen Reihe der neuern Landschaftmaler seine ganz eigene Stelle einnimmt.



Der Sturm auf der Haide.

Gemälde von Carl Rottmann.

(In der Sammlung des Grafen v. Thun)

[illegible] erwähnt, daß die Landschaftmalerei in mehre Zweige [illegible] einer besonderen Art von Landschaften zu erwähnen, [illegible] ansprechen könnten, weil sie sich fast dem Skizzenhaften nähern, [illegible] besonders interessiren, weil sie, fern von allen Banden [illegible] als ein ganz freier Erguß des Talentes, als ein lebhafter [illegible] Stimmung gelten können, und daher ein gewisses Etwas [illegible] sorgfältigste Ausführung des Details, noch durch allmäliges [illegible] werden kann, und dadurch zugleich die sicherste Kunde [illegible] Führung des Pinsels und der Vertrautheit mit der Palette [illegible] denn der Mittelmäßige vermag es nicht einmal, sie [illegible] Sturm auf der Haide, der unwillkührlich an das Ungewitter [illegible] König Lear überrascht wird. Die Grundzüge der Landschaft [illegible] Das Sturmgewölk, das nur eine Luke freiläßt, durch welche [illegible] über die Ebene heran und „entschüttet“ sich in der Ferne seinen [illegible] Blitz zu zerreißen sucht. Der Wind saust über die Fläche und [illegible] des Baumes im Vordergrunde. Eine Pfütze und der [illegible] hier schon ein früherer Regenschauer vorüberzog, und man [illegible] der von seinem Hunde begleitet wird, Glück und Muth, [illegible] oder doch ein schirmendes Dach, und sei es nur die Stroh- [illegible]

[illegible] gemalt sein, und dies that hier Rottmann im wahrsten [illegible] Einzelzüge scheinen, wie die Wolken, nur herangeflogen zu sein, ja, es finden [illegible] in diesem Bilde, wo der Maler in der Begeisterung des Augenblicks mit dem Finger [illegible] Farben fuhr, um die Formen zu modelliren.

[illegible] Gemälde, welches an der Rückseite der Leinwand mit „C. Rottmann, München [illegible] bezeichnet ist, dürfte ebenfalls zu den geistreichsten Producten dieses Meisters gehören, der [illegible] großen Reihe der neuern Landschaftmaler seine ganz eigene Stelle einnimmt.



Carl Rottmann pinx. Gem. Gallerie Thun-Hohenstein J. Riegel sc.

Der Sturm auf der Haide.

Die Rückkehr des Landwehrmannes.

Gemälde von Peter Krafft.

(Im k. k. Belvedere.)

Der „Abschied des Landwehrmannes", ein Bild, das wir bereits unseren Lesern vorführten, forderte gewissermaßen ein zweites, ergänzendes Bild; deshalb ward auch, wie wir bei jenem Gemälde erwähnten, dem Künstler die Ehre zu Theil, daß von Seite des allerhöchsten Hofes der Auftrag an ihn erging, ein Gegenstück zu fertigen. Dieses vollendete Krafft im Jahre 1820 zur allgemeinsten Zufriedenheit, und sogar die Kritiker, welche bei dem „Abschiede des Landwehrmannes" die zu große stoische Ruhe des Scheidenden getadelt hatten, waren durch die Gemüthlichkeit befriedigt, die der Künstler mit der Heimkunft des Kriegers zu verbinden wußte.

Der erste stürmische Augenblick des Wiedersehens ist bereits vorüber. Der tapfere Landwehrmann, der sich im Felde ein Ehrenzeichen errang, drückt aber jetzt noch voll warmer Empfindung die Hand seines treuen, blühenden Weibes an seine linke Brust und reicht dem alten Vater, dem das Gehen schon schwer wird und der deshalb der Letzte aus dem Hause kam, gerührt die starke Rechte. Das Töchterlein, das nunmehr schon gescheiteltes Haar trägt und in wenigen Sommern zur Jungfrau erblühen wird, schmiegt sich innig an den lang entbehrten Vater, während der erfreute Junge, recht nach Knabenart, nichts Wichtigeres zu thun hat, als mit des Vaters Hut und seinem Gewehr zu stolziren. Auch der Hund, der bei dem Abschiede mit seinem Herrn hinauswollte, giebt durch das Anlegen seiner Schnautze an den Rock des Zurückgekehrten und durch das Wedeln mit dem Schweife Zeichen des Wiedererkennens. Nur das jüngste Kind wendet sich nicht dem Vater zu, denn es kennt ihn nicht, da es noch zu klein war, als er fortzog, und es scheut sich jetzt einigermaßen vor dem großen, sonnengebräunten Soldaten, der da mit einemmale die erste Rolle in der Familie einnimmt, die sonst wohl das Nesthockchen durchzuführen pflegte.

Es ist wie erwähnt in dieser vordern Gruppe die erste und heftigste Aufwallung des Wiedersehens mit Geschick vermieden, um die einzelnen Individualitäten besser hervortreten zu lassen, denn im ersten Momente lief nur Alles vor's Haus, um den Vater kommen zu sehen, wie denn der Künstler auch sehr treffend die Scene vor das Gehöfte verlegte. Die zweite Gruppe aber zeigt den ersten

Augenblick des Wiedersehens, denn Hans und Grete umarmen und küssen sich mit gänzlicher Vergessenheit aller Umgebung; sie thun in dem Ueberwallen ihrer Gefühle gerade so, als ob sie ganz allein wären, und sie haben Recht, daß sie so thun, wie der Maler Recht that, sie so hinzustellen. In der Ferne erblickt man das Dorf und das heimgekehrte Landwehrbataillon, dem der Willkomm mit geschwenkten Hüten zugerufen wird. Zur Jahreszeit, in welcher die Heimkehr stattfindet, wählte Krafft den beginnenden Sommer, wie dieses der über die Mauer ragende blühende Hollunder anzeigt. Noch ein guter Zug ist der, daß man in dem geöffneten Scheuerdache die reichen Garben erblickt, welche darauf hindeuten, daß während der Abwesenheit des Mannes nichts versäumt wurde, den Wohlstand des Hauses zu erhalten, und die Katze, die fleißige Mäusefängerin, guckt neugierig herunter, da nun wieder einmal lautes Leben in das so lange Zeit stille gewesene Haus tritt.

Das Gemälde ist bezeichnet mit: „Krafft, Wien 1820."





Peter Krafft pinx. | k. k. Gallerie im Belvedere | J. W. Baumann sc.

Die Rückkehr des Landwehrmannes.

Verlag der Kunst Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Agostino Carracci.

Wir haben bereits in den Abrissen von dem Leben des Annibale Carracci das Nöthigste von der eklektischen Schule erwähnt, welche durch die drei Carracci in das Leben gerufen wurde. Agostino, geboren zu Bologna 1557 (nach Anderen 1558), war der ältere Bruder des feurigen und heftigen Annibale. Er ward von seinem Vater, dem Schneider Carracci, zuerst zum Goldschmied bestimmt, allein die Leistungen seines Vetters Luigi, der kaum um drei Jahre älter war, regten ihn so an, daß er den Hammer und den Bunzen weglegte, und den Pinsel ergriff. Aber das Malen allein konnte den trefflichen Jüngling nicht befriedigen, denn in seinem Wesen lag eine tiefe, rastlose Wißbegierde, deren Drängen er folgen mußte, und dem er um so lieber nachgab, als er nur zu deutlich erkannte, daß Einer, der nur male, ohne sich um die Wissenschaften zu bekümmern, eben nichts weiter, denn ein geschickter Handarbeiter sei, der kaum das Recht habe, sich in die Reihen der Künstler zu stellen. Prospero Fontana, Bartolomeo Passerotti u. A. bestärkten ihn in dieser Ansicht und leisteten ihm allen möglichen Beistand. Auf diese Weise machte Agostino, ohne deshalb das Malen zu versäumen, die ausgezeichnetsten Fortschritte in der Mathematik und Philosophie, und wurde endlich sogar den italienischen Dichtern zugezählt.

Aber sein Bruder Annibale, der gar keinen Sinn für wissenschaftliche Bestrebungen hatte, und deshalb eine Art von Haß gegen alle Gelehrten zur Schau trug, bespöttelte die ausdauernde Thätigkeit Agostino's und wußte seinen Hohn nach und nach so weit zu treiben, daß der bescheidene Agostino fast an sich selbst zu zweifeln begann. Der stürmische Annibale war endlich doch wieder froh, als sich Agostino mit ihm aussöhnte, da er von diesem hoffte — ein Wunsch, den auch Lodovico Carracci theilte — daß der gelehrte Bruder allen denen auf eine tüchtige Weise entgegen treten werde, welche die Schule und das Wirken der Carracci aus Eifersucht oder Neid auf das Heftigste bekrittelten.

Indessen dauerte diese Wiedervereinigung der Brüder nicht allzu lange, denn als die Carthäusermönche zu Bologna die Bewerbung um ein Bild ausschrieben, welches die Communion des heiligen Hieronymus darstellen sollte, und hierüber dem Agostino der Preis zuerkannt wurde, kam wieder der finstere Geist über Annibale. Er schalt seinen Bruder, drohte und benahm sich überhaupt auf so rauhe Weise gegen ihn, daß eine abermalige Trennung der Brüder ganz unvermeidlich werden mußte.

Der heftige Annibale zog dann nach Rom, um in dem Palazzo Farnese zu malen, und war es nun, daß es ihm an Ideen fehlte, mit denen er den wohl unterrichteten Agostino so reichlich versehen wußte, oder war es ein Zug von Reue, oder eine Anwandlung von wieder erwachender Bruderliebe, kurz, er lud nach einiger Zeit den Agostino ein, nach Rom zu kommen, damit ihm dieser an den Gemälden der Farnesina arbeiten helfe. Der friedliche Agostino kam wirklich

nach Rom und malte hier auch einige Bilder aus der Mythe der Galathea und der Erzählung des Cephalus, welche so großen Beifall fanden, daß man sagte: der Kupferstecher Carracci (Agostino) habe den Maler Carracci (Annibale) übertroffen. Hierüber wurde Letzterer neuerdings dergestalt aufgebracht, daß er sich abermals gegen seinen Bruder vergaß, und zwar auf solche Art, daß selbst der sanfte Agostino empört war und seinen Bruder für immer zu meiden beschloß. Er verließ daher Rom und wandte sich nach Parma.

Der Koran sagt: „Jedes Menschen Leben ist verwirkt", und nirgend scheint dies wahrer zu sein, als bei den Carracci, die doch von allen Kunstfreunden so ungewöhnlich hoch geehrt wurden und bei denen die ausgezeichnetsten jüngeren Talente zur Schule gingen; denn alle drei starben unter düsteren Umständen. Dem Lodovico mißlang sein letztes Werk, die „Verkündigung der Maria" in der Cathedrale zu Bologna, weßhalb er sich zu Tode grämte. Der hitzige Annibale war über die schlechte Bezahlung für seine Arbeiten in der Farnesina so erbittert, daß er die Palette von sich schleuderte und so schwer erkrankte, daß ihm bald nach diesem Vorfall der Prälat Angucchi die Augen zudrückte; und der weiche Agostino, ohnedies schon durch das Benehmen seines Bruders zu Boden gedrückt, fand zu Parma an dem Bildhauer Maschino einen so bösartigen und rastlosen Gegner, daß ihm beinahe das Herz brach, und er sich entschloß, nach Genua zu reisen. Allein es war schon zu spät; er erlag seinen Leiden (1601) noch vor der Abreise. — So endeten diese drei berühmten Männer!

Um jedoch nicht mit diesem Mißklang zu enden, wollen wir noch der Einflüsse Agostino's auf die Kupferstecherkunst in Italien erwähnen. Es hatte früher Marc Antonio Raimondi als höchstes Muster in diesem Fache gegolten. Als aber mit den Schülern Rafael's auch der letzte Geist einer höheren Schule dahinschwand und falscher Idealismus und Manierirtheit auftraten, suchte und glaubte man Alles durch ein keckes, oft wild ausschweifendes Radiren zu erreichen. Agostino hingegen, schlug einen besseren Weg ein, indem er die Striche in gleichere Lagen brachte und zugleich eine genauere Rücksicht auf die Formen nahm, die er besonders dadurch trefflich kennen gelernt hatte, daß er bei dem Bildhauer Minganti längere Zeit modellirte. Man kann also mit Recht sagen, daß, so wie sein Bruder einen höchst bedeutenden Einfluß auf die Landschaftmalerei ausübte, Agostino den Umschwung der Kupferstecherei in Italien herbeiführte, indem er mit allen Kräften einer besseren Richtung die Bahn brach. Man kennt mehr als fünfzig Stiche von seiner Hand, von denen einige bereits sehr selten geworden sind.

Zu Wien befinden sich folgende Bilder von Agostino Carracci:

Im k. k. Belvedere:
Der h. Franciscus Seraphicus in Verzückung (s. d. Folge).

In der Gallerie Liechtenstein:
Maria mit dem Kinde.
Maria mit dem Christuskinde, daneben St. Anton von Padua.





Agostino Carracci pinx. | k.k. Gallerie im Belvedere | A. Rordorf sc.

Der h: Franz Seraphicus.

Verlag der Kunstanstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Der h. Franz Seraphicus.

Gemälde von Agostino Carracci.

(Im k. k. Belvedere.)

Dieses Bild Agostino's hat eine eigenthümliche Wirkung, denn fast Jeder, der das erste Mal davor tritt, findet sich davon nicht ganz angenehm berührt, besonders wenn er eben die zierlichen, mehr idealischen Figuren eines Guido betrachtete, die in demselben Saale des k. k. Belvedere aufgestellt sind. Das Antlitz des Heiligen scheint ihm gemein, und die rauhe Mönchskutte mit den derben Falten, der gedämpfte, fast trübe Ton des ganzen Bildes gefällt seinem Auge nicht, dem kurz zuvor von weicheren Formen und helleren Farben geschmeichelt wurde. Es ist dies das Schicksal so manches an sich vortrefflichen Bildes, welches durch Ungeschicklichkeit, Zufall, oder durch die ökonomischen Verhältnisse einer Gallerie inmitten anderer Werke eingereiht wurde, wo es, von leuchtenderen Gemälden umgeben, auf den ersten Anblick verliert. Aber gewiß nur auf den ersten Anblick. Und dies ist auch bei dem h. Franciscus des Agostino Carracci der Fall, denn nach kurzer Betrachtung wird der tiefe, innig gefühlte Ausdruck des zu Anfang gemein scheinenden Kopfes immer deutlicher, und man staunt über die wahre Beobachtungsgabe des Meisters, der das fast geisterbleiche Antlitz in der Gegend der Wangen von einem zart angedeuteten Roth überfliegen läßt, durch welches die innere Erregung des Verzückten weit besser angedeutet wird, als dies durch eine lebhaftere Bewegung des Körpers der Fall gewesen wäre. Eben so gut und wahr ist das ganze Bild gedacht. Der Heilige, von innerer Bewegung getrieben, eilte mit seinem Begleiter hinaus in die ernste Natur, zwischen Berge, Felsen und Bäume, um fern von den Menschen jenen begeisternden Gedanken nachhängen zu können, die seine ganze Seele erfüllten. In der Wildniß angekommen, wirft er sich, seinen Gefährten zurücklassend, auf die Knie, um mit vollster Inbrünstigkeit zu beten. Da wächst seine Begeisterung, und bald sind nur noch seine Knie an den Boden gefesselt; Brust, Hände und Haupt erheben sich gegen den Himmel, der sich ihm jetzt eröffnet und von dem das seraphisch-geflügelte Kreuzeszeichen herabschwebt! — Der Begleiter, ein ganz gewöhnlicher Mensch, ist, ohne zu ahnen, was in seiner Nähe vorgeht, indessen — ruhig entschlummert.

Wenn ein Bild, bei übrigens vortrefflicher, technischer Ausführung, so tief, so wahr durchdacht ist, wenn sich bei anscheinender Ruhe eine solche Innigkeit zeigt, wenn der Künstler den Effect wegwirft (denn wie viele andere Maler hätten hier nicht die Gelegenheit benützt, eine hellgelbe, recht in die Augen fallende Glorie darzustellen), mit einem Worte, wenn alle Aeußerlichkeit dem Gedanken und der Empfindung geopfert wurde, dann hat man wohl volles Recht, das Bild in seiner Art ein Meisterwerk zu nennen, und zwar ein um so größeres, als eben der erste Anblick mehr zurückschreckt als anzieht.

Das Gemälde, es wurde auf Leinwand gefertigt, ist in seinem jetzigen Zustande, von dem Knie des Heiligen an, nach abwärts angestückt, und zwar von eben nicht allzu geschickter Hand, denn die nach rechts gelegten weiten Falten der Kutte stimmen mit den Falten des Brusttheiles und der Aermel nicht überein und machen das Kleid so lang, daß der Heilige, wenn er aufstünde, in diesem Habit kaum zu gehen vermöchte. Auch bildet der schwere Stoff einer Mönchskutte beim Niederknien, kaum eine solche Vorlage von Falten, und diese müßten im Gegentheile unter die Knie gefallen sein. Das Bild war vielleicht anfangs nur ein Kniestück und gefiel einem der früheren Besitzer nicht in dieser Form, weßhalb es die dem wahren Kunstfreunde unerquickliche Beigabe erhielt. Im Uebrigen ist dieses Gemälde ganz gut erhalten.

Claude Joseph Vernet.

Die Vernets bilden schon seit mehr denn anderthalb Jahrhunderten eine der geachtetsten und berühmtesten Künstlerfamilien Frankreichs. Der Stammvater derselben, Antoine Vernet, lebte um 1690 zu Avignon, und war ein geschickter Maler. Ihm wurde in derselben Stadt im Jahre 1714 ein Sohn, Claude Joseph, geboren. Der Sohn Claude Joseph's war der allbekannte Pferdemaler Charles Vernet, und der Sohn dieses Letzteren ist der ausgezeichnete Schlachtenmaler Horace Vernet, welcher leider keinen Sohn besitzt, der das Kunsterbe fortführen könnte, dessen Tochter aber die Gemahlin des nicht minder berühmten Paul Delaroche ist.

Claude Joseph Vernet schien die Liebe zur Malerei wirklich mit der Muttermilch eingesogen zu haben, denn er war noch nicht volle fünf Jahre alt, als er schon zu zeichnen begann, und zwar in einer Weise, welche allgemeine Verwunderung erregte und so manchen Bekannten des Vater Vernet dazu bewog, die Skizzen des Sohnes in einer Mappe zu bewahren. Im Beginne des 18. Jahrhunderts trieb man in Frankreich großen Luxus mit Wagen und Tragsesseln; sie waren vergoldet, reich decorirt und oft von den geschicktesten Künstlern theils mit Blumen, theils mit Figuren bemalt. Auch Vater Vernet hatte viele Arbeiten der Art zu fertigen und Joseph wußte ihm bald dabei zu helfen; ja, die Malereien des Sohnes fanden so vielen Beifall, daß man sie später herausschnitt und gleich anderen Oelgemälden in Rahmen setzte. Vernet erzählte in seinen späteren Jahren, daß er selbst zu Rom solche Bildchen aus seiner Jugendzeit angetroffen habe.

Er verließ das elterliche Haus und begab sich nach Rom, wo er äußerst fleißig war und wo ihm, nicht allzulange nach seiner Ankunft, Folgendes begegnete. Er hatte zwei Landschaften vollendet und brachte sie zu einem reichen Franzosen, welcher eine öffentliche Stelle (vermuthlich bei der französischen Gesandtschaft) bekleidete. Vernet fand eine vornehme und sehr zahlreiche Gesellschaft dort versammelt; man betrachtete die Producte des Neulings eine Weile, und dann warf der Herr des Hauses die Worte hin: „Je ne sais trop que faire de ces peintures, mais il faut bien que ces artistes vivent“ — und dann wandte er sich gnädig zu Vernet und bedeutete diesem, daß er sich von seinem Haushofmeister zwanzig Scudi auszahlen lassen möge. Vernet, der nicht im Schooße des Glücks erzogen war, nahm die ärmliche Gabe gelassen hin. Die beiden Gemälde aber wurden späterhin um tausend Thaler verkauft. Um welchen geringen Sold Vernet

anfangs arbeiten mußte, geht auch aus einem andern Ereignisse hervor, welches man gleichfalls aus seinem Munde hat. Er mußte nämlich in dem Saale des Palazzo Colonna vier große Gemälde fertigen und bekam für jedes nur fünfhundert Scudi. Mehre Jahre später, als Vernet sich bereits große Summen verdient hatte, bot er dem Fürsten selbst zwölftausend Francs dafür an, allein dieser gab die Gemälde nicht aus der Hand.

Vernet's Vater hatte eigentlich die Idee, aus Joseph einen Historienmaler zu machen, allein dieser besaß weit mehr Neigung für die Landschaft; indessen halfen ihm jene figuralischen Studien vortrefflich zur Staffirung seiner Bilder, und seine Figuren gehören jedenfalls zu den besten, die je ein Landschaftmaler mit eigener Hand in seine Gemälde setzte. Italien mit seinen reizenden Gegenden ist eigentlich das Königreich der Landschaftmaler, und Vernet fand dort Stoff im Ueberfluß für seine Thätigkeit. Aber ganz besonders fühlte er sich vom Meere angezogen, und ein Seesturm hatte für ihn mehr Reiz als irgend ein anderes Sujet. So ließ er sich einst auf einem Schiffe, als der Sturm berghohe Wogen aufrollte, und die ganze Schiffsmannschaft ernstlich besorgt war, an den vorderen Mastbaum festbinden, nahm Tafel und Stift und zeichnete voll Begeisterung mitten in dem Toben der Elemente — eine Scene, die später von seinem Enkel Horaz in Oel gemalt wurde. Solche unmittelbare und kühne Anschauungen der Natur riefen in ihm daher auch Bilder hervor, welche durch ihre Kraft und Neuheit einen großen Eindruck auf den Beschauer hervorbringen mußten, und da er in seine Figuren fast immer eine Handlung zu bringen wußte, nannte man seine Landschaften „paysages dramatiques“. Auch für Lichteffecte und Stimmungen hatte Vernet vielen Sinn; er malte daher auch mit gleichem Glücke die verschiedenen Tageszeiten, Sonnenaufgänge, Abende, Gewitter u. s. w. In kurzer Zeit gewann er den Ruf, der erste Landschaftmaler seiner Zeit zu sein, was er in der That auch war, da Claude Lorraine, Salvator Rosa und Caspar Poussin schon im siebzehnten Jahrhundert gestorben waren und seitdem noch kein nur halben Weges bedeutender Landschaftmaler auftauchte. Vernet blieb volle zwanzig Jahre in Welschland und kehrte als ein reicher Mann in sein Vaterland zurück, indem er bei seiner raschen Auffassung und seiner schnellen Hand eine fast unglaubliche Zahl von Gemälden fertigte, für die ihm bedeutende Summen gezahlt wurden. In Paris empfing man ihn mit der größten Hochachtung, denn die jungen Künstler, die Jahr für Jahr von Rom zurückkamen, hatten schon immer mit Begeisterung von ihm gesprochen, und bald nach seiner Ankunft bekam er vom Hofe den Auftrag, alle Seehäfen Frankreichs zu malen. Damals ereignete sich zu Marseille folgender Vorgang mit einem Matrosen. Vernet hatte, da sein Bild des Hafens von Marseille vollendet war, dasselbe öffentlich ausgestellt und die Leute drängten sich in Massen hinzu. Ein Matrose, der lange kämpfen mußte, bis er vor das Gemälde kam, wandte sich aber von demselben ganz unwillig weg und rief: „Das war der Mühe werth, daß ich mich so drängen ließ, wäre ich draußen im Hafen geblieben, so wäre es gerade eben so gut gewesen!“

Indessen war Vernet keiner jener Copisten der Natur, die nur dann etwas werth sind, wenn sie Zoll für Zoll nachschreiben; ja, er malte sogar nie nach der Natur, sondern machte seine Skizzen nur mit Bleistift und bemerkte sich Farben und Töne durch gewisse Zeichen, fast auf die Art, wie die alten Chemiker ihre Stoffe bezeichneten. Dabei war er äußerst bescheiden, zeigte stets eine große Verehrung für Claude und Salvator Rosa und duldete nicht, daß man seine Arbeiten den Werken jener Meister an die Seite setzte. Uebrigens aber lebte er mit der großen Welt, daher

er auch kein Vermögen hinterließ. Noch in seinen späteren Jahren machte er eine Reise in die Schweiz, von welcher er dann sagte, daß dort die Natur so gewaltig sei, daß sie die Kunst völlig entwaffne.

Vernet hatte das seltene Glück, bei hohem Alter seinen Ruhm nicht zu überleben; der frische Gedanke, die sichere Hand und das klare Urtheil blieben ihm treu bis an sein Ende, welches ihn zu Paris am 3. December 1789 in seinem achtzigsten Jahre erreichte. Seine Gemälde sind in allen bedeutenden Städten Europa's zu finden. Zu Wien befinden sich von seiner Hand:

Im k. k. Belvedere:
Eine Ansicht der Engelsburg zu Rom (s. d. Folge).

In der Gallerie Esterhazy:
Eine Grotte in Mondbeleuchtung.
Ein Jagdstück, Herzog Philipp von Orleans mit seinem Gefolge. (Eine seltene Arbeit von der Hand dieses Malers.)

Die Gallerie Harrach zählt nicht weniger als sieben sehr verschiedenartige Landschaften von Vernet.

In der Gallerie Czernin:
Eine große Seelandschaft.

Die Engelsburg zu Rom.

Gemälde von Claude Joseph Vernet.

(Im k. k. Belvedere.)

Die Engelsburg, das einstige Mausoleum des Kaisers Hadrian, jetzt so genannt, weil der Erzengel Michael auf der Zinne des Daches steht, liegt in der Nähe der Riesenkirche von St. Peter und dicht am Ufer der gelben, lehmreichen Tiber, über welche hier die Engelsbrücke führt. Sie ist ohne Zweifel jedem unserer Leser so wohl bekannt, daß wir kaum nöthig haben, etwas Besonderes darüber zu bemerken. Sie steht auf einer starken, vierseitigen Grundveste, erhebt sich von dieser in der Form eines ungeheuren Thurmes, und ist aus keinem geringeren Materiale, als aus parischem Marmor gebaut. Man nannte sie Moles Hadriani, theils wegen der großen Masse des Materials, theils weil sie sich gleich einem gewaltigen Wall über ihre Umgebung erhob. Sie war zur Zeit ihrer ursprünglichen Vollendung mit einer prachtvollen Kuppel gedeckt, auf deren Gipfel ein bronzener Pinienzapfen (pomo di pino) stand. Als die Gothen Rom bezwungen hatten, benützten sie dies Denkmal Hadrian's zur Festung, waren aber mit dem Schutz, den sie darinnen fanden, nicht zufrieden, sondern warfen die Statuen und andere Bildwerke, ja ganze Säulen, mit denen das Mausoleum auf das reichste geziert war, unbekümmert um das, was sie zerstörten, hinab auf jene, welche einen Angriff wagten. Später diente die Engelsburg häufig den Päpsten zum Zufluchtsort, wenn sich diese bedrängt sahen, und deshalb ließ sie dann Urban der Achte zu einer, bei damaliger Kampfweise uneinnehmbaren, Festung umgestalten und mit vier großen Basteien umgeben. Man bewahrt dort auch den Kirchenschatz und die wichtigsten Staatsacten, und ein bedeckter Gang führt vom Vatikan nach der Engelsburg, der von den Päpsten und Cardinälen zur Zeit der Gefahr benützt wird.

Vernet wählte die vorliegende Ansicht mehrmals zu seinen Gemälden, und ein ähnliches Bild wie dieses trifft man auch zu Paris. Das im k. k. Belvedere befindliche hat einen klaren, hellen Luftton, graue milde Schatten und nicht den mindesten Anstrich von Effecthascherei. Die Architektur ist mit Richtigkeit und Geschick gezeichnet; die Farbe pastos und leicht lasirt.

Seit der Zeit, als Vernet dieses Bild malte, hat sich Rom wohl viel verändert, und wo auf dem Bilde noch Bäume stehen, wie z. B. an dem rechten Ufer der Tiber, stehen jetzt Mauern und Häuser, wie denn auch der ganze Raum von der Engelsburg bis nach Sanct Peter dicht verbaut ist, so daß der neugierige Ankömmling eine lange Straße durchwandern muß, bevor ihm der volle Anblick der größten Kirche der Christenheit zu Theil wird.





Claude Jos. Vernet pinx. | k. k. Gallerie im Belvedere. | E. Obermeyer sc.

Die Engelsburg zu Rom.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die Gallerie Esterhazy.

Die Gemäldesammlung des Fürsten Esterhazy von Galantha schließt sich auf höchst würdevolle Weise an die Sammlung der Fürsten von Liechtenstein, und nimmt den dritten Rang unter den Gallerien Wien's ein; ja sie stände in gewissen Beziehungen der erstgenannten Gallerie gleich, wenn diese nicht jene namhaften Reihen von Werken einzelner Großmeister besäße. Auch sie erfüllt einen ganzen Palast und die Zahl ihrer Säle erlaubt uns nicht, Gemach für Gemach zu beschreiben, sondern nur diejenigen Gemälde der verschiedenen Schulen anzuführen, welche von ganz besonderer Bedeutung sind; und da hier, wie in den meisten hiesigen Sammlungen — die kaiserliche Gallerie ausgenommen — das niederländische Element vorwaltet, wollen wir auch mit dieser Schule beginnen.

Von Rubens finden sich dreizehn Gemälde, unter denen sich „Mutius Scaevola vor Porsenna", welches Bild sich früher in der Sammlung des Fürsten Kaunitz-Rietberg befand, ganz besonders auszeichnet. Die übrigen hier befindlichen Werke dieses Meisters haben wir bei der Lebensbeschreibung des Rubens aufgezählt.

Von Rembrandt: ein „Ecce homo" (s. d. Folge), ein prachtvolles, sehr ausgeführtes, höchst kostbares Gemälde mit lebensgroßen Figuren, welches erst vor nicht langer Zeit dieser Sammlung einverleibt wurde, und dann ein kleines Bild: „die lesenden Mönche" (s. d. Folge), eine wahre Perle und, was den Zauber des Tones, Wirkung des Lichtes, Leichtigkeit des Vortrages und Wärme der Farbe anbelangt, vielleicht das ausgezeichneteste jener Bilder Rembrandt's, die sich zu Wien befinden. Ein „alter Mann mit einer Pelzmütze" führt auch den Namen Rembrandt's, dürfte aber eher aus seiner Schule herrühren, da es in einem etwas trüben Ton gemalt ist. Endlich trifft man hier noch eine Copie von Abel, nach dem in der Gallerie Schönborn befindlichen großen Gemälde „Simson und Delila".

Von van Dyk: die Venus, welche den todten Adonis beweint; ein männliches Bildniß, eine büßende Magdalena mit Todtenkopf und Buch; dann zwei Skizzen, nämlich ein Ecce homo und eine Krönung Christi.

Von Ph. Champaigne: das Bildniß eines Mannes, bei welchem die eine Hand mit ganz außerordentlicher Wahrheit gemalt ist.

Von G. Dow: St. Anton der Einsiedler, und ein Eremit unter einem Gewölbe.

Des weiteren zeigen sich sehr hübsche Bilder von Bramer, Brouwer, Brill und den Bruegheln. Dann sieben Landschaften von Berghem, unter denen sich auch eine befindet, in welcher „Aphrodite dem Schaume des Meeres entsteigt" und die deshalb zu den Seltenheiten gehört, weil sich Berghem nicht allzuhäufig in das höhere Reich der Götterlehre verstieg. Auch zwei schöne Everdingen und vier vortreffliche Landschaften von Jacob Ruysdael erfreuen

das Auge des Besuchers, der hier die kleineren Gemälde, die eigentlichen Cabinetstücke, recht bequem beschauen kann, da sie sich auf drehbaren Ständern befinden und dadurch in das beste Licht gesetzt werden können. Vorzüglich anziehend ist der „Sumpf" von Jacob Ruysdael, denn hier ist die Ruhe und Stille des Lebens im Röhrig ausgedrückt. Wildenten und andere Wasservögel wiegen sich auf der stillen Fluth, Frösche hüpfen darein und der Schillebold flattert um das Schilf, während weiter rückwärts auf einem alten Baumstamm die lauersame Eule sitzt. Unter den Seegemälden, die sich in dieser Sammlung befinden, sind besonders zwei Marinen von J. van Os, durch Klarheit und Wärme des Tones ansprechend. Sehr schön sind auch die „Kühe im Flusse" von Albrecht Kuyp, und zuletzt müssen wir noch eines Bildnisses von Arnold van Geldern, einem Schüler Rembrandt's, erwähnen, da dieses zu den ganz vorzüglichen Gemälden dieses Holländers zählt.

Die spanische Schule ist besonders durch drei Gemälde von Murillo vertreten, unter denen sich das größte derselben, „die heilige Mutter vom Brod" (la madonna del pane) auszeichnet (s. d. Folge). Was breite und sichere Technik, so wie warmen Farbenton anbelangt, gehört auch das zweite dieser Bilder, welches einen gemeinen Mann in schlechten Kleidern, den Hut auf dem Kopf und einen Grabscheit auf der Schulter, vorstellt, zu den besten Werken des Murillo.

Von Werken der Meister Italien's sind hier besonders hervorzuheben: die „drei heiligen Frauen" von Lionardo da Vinci (s. oben), offenbar der Stern unter den hier befindlichen italienischen Bildern, dann sieben Gemälde von Guido Reni, unter denen sich eine sehr vollendete „Lucretia" befindet, und das Bildniß des Correggio, von ihm selbst gemalt. Da sich Claude Lorraine, seiner Wesenheit nach, der italienischen Schule anschließt, müssen wir hier noch der Zahl von fünf Bildern erwähnen, welche diesem Meister zugeschrieben werden, und von denen zwei kaum eine Widerlegung ihrer Echtheit zuließen.

In den Sälen zu ebener Erde finden sich altdeutsche und altniederländische Schulbilder und mehre Arbeiten von Malern aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts. Bemerkenswerth ist das Bildniß des Admiral Hughes, von Sir Josuah Reynolds, da es so zu sagen fast mit Nichts gemalt ist und den fröhlichen, etwas rothnasigen Sohn von Altengland voll Leben wiedergiebt. In dem letzten dieser Säle sind auch mehre Marmorstatuen und Büsten aufgestellt, unter denen ein Amor von Thorwaldsen und die Büste Napoleon's von A. Canova ganz besonders hervorleuchten. Auch die in diesem Palaste befindliche Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen gehört zu den reichsten und ausgezeichnetsten Collectionen dieser Art.

Der eigentliche Gründer der Esterhazy'schen Gallerie (von welcher F. Fischer einen Catalog verfaßte, der 1815 in Eisenstadt bei Statz erschien) scheint Fürst Paul Esterhazy gewesen zu sein, der 1655 Palatinus von Ungarn war und so große Vorliebe für die Kunst besaß, daß er selbst zu malen begann und ein Schüler des Adam Elzheimer wurde. Von seiner Hand befand sich (S. Fischer S. 60) auch eine Copie nach dem „jungen Tobias" des Elzheimer in der Sammlung, die vor einigen Jahrzehnten durch mehre Gemälde aus der früheren fürstl. Kaunitz'schen Sammlung vermehrt wurde.



[illegible] Gemälde, die eigentlichen Cabinetsstücke, recht be[illegible] Wänden befinden und dadurch in das beste Licht [illegible] der „Sumpf" von Jacob Ruysdael, dem [illegible] zugedeckt. Wildenten und andere Wasser[illegible] darein und der Schilfebold flattert um das [illegible] Baumstamm die lauernde Ente sitzt. Unter [illegible] Seestücken, sind besonders zwei Marinen von J. [illegible] ansprechend. Sehr schön sind auch die „Küche [illegible] noch eines Bildnisses von Arnold [illegible], da dieses zu den ganz vorzüglichen [illegible].

[illegible] durch drei Gemälde von Murillo vertreten, unter [illegible] Mutter vom Brod" (la madonna del pane) auszeich[illegible] warmen Farbenton anbelangt, ge[illegible] Mann in schlechten Kleidern, der [illegible] vorstellt, zu den besten Werken des [illegible].

[illegible] hervorzuheben: die „drei heiligen [illegible] der Sterzi unter den hier befindlichen [illegible] Guido Reni, unter denen sich eine sehr voll[illegible] Correggio, von ihm selbst gemalt. Da [illegible] Schule anschließt, müssen wir [illegible] diesem Meister zugeschrieben werden, und [illegible] zuließen.

[illegible] altdeutsche und altniederländische Schulbilder und [illegible] des vorigen Jahrhunderts. Bemerkenswerth ist das [illegible] Josuah Reynolds, da es so zu sagen fast mit [illegible] Sohn von Altengland voll Leben wieder[illegible]gibt. [illegible] Marmorstatuen und Büsten aufgestellt, unter denen [illegible] die Büste Napoleon's von A. Canova ganz beson[illegible]ders [illegible] befindliche Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen [illegible] und ausgezeichnetsten Collectionen dieser Art.

Der [illegible] der Esterhazy'schen Gallerie (von welcher F. Fischer einen Catalog verfaßte, [illegible] bei Sieß erschien) scheint Fürst Paul Esterhazy gewesen zu sein, der [illegible] von Ungarn war und so große Vorliebe für die Kunst besaß, daß er selbst zu malen [illegible] ein Schüler des Adam Elzheimer wurde. Von seiner Hand befindet sich (F. Fischer S. [illegible]) auch eine Copie nach dem „jungen Tobias" des Elzheimer in der Sammlung, die vor einigen Jahrzehnten durch mehre Gemälde aus der früheren fürstl. Kaunitz'schen Sammlung vermehrt wurde.



Domenichino pinx. Gem: Gallerie Esterhazy. M. Lämmel sc.

Die heilige Magdalena.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Die heilige Magdalena.

Gemälde von Domenico Zampieri, genannt Domenichino.

(Im k. k. Belvedere.)

Sehr oft und besonders von den größeren Meistern des technischen Theiles der Malerei, wurde die büßende Magdalena zum Gegenstande von Gemälden gewählt, denn jene Künstler fanden hier volle Gelegenheit nebst den religiösen Beziehungen, auch die Macht anmuthiger Formen, die Wirkung der Farbe und den bald kräftigen, bald schmelzenden Zug des Pinsels walten zu lassen, kurz, es konnte sich nicht bald ein dankbarerer und zugleich doch so einfacher Vorwurf finden lassen. Deshalb trifft man auch in jeder Gallerie regelmäßig eine Zahl von heiligen Magdalenen, welche bis in unsere Tage ein feststehender Gegenstand für die Maler blieben und bei nur halbwegs guter Mache auch stets ihre Bewunderer fanden. Und eben bei dieser Fülle von Darstellungen desselben Sujets wäre es höchst interessant, eine ganze Reihe von Bildern jener heiligen Büßerin zu sammeln und mit einander zu vergleichen, indem sich dadurch herausstellen würde, wie ein und derselbe, und wie schon erwähnt eigentlich sehr einfache Vorwurf, nicht nur unter den Händen verschiedener Meister, sondern sogar bei einzelnen Malern zu verschiedenen Zeiten eine ganz verschiedene Gestaltung annahm, je nachdem sie eben in einer gewissen Stimmung waren, oder indem sie von einem andern Gesichtspuncte ausgingen. Darstellungen der büßenden Magdalena aus der altdeutschen, altniederländischen und altitalienischen Malerschule gehören zu den Seltenheiten, und wenn sie schon gefunden werden, tragen sie immer etwas ascetisch Strenges an sich, das alle Lieblichkeit ferne hält und nur darauf hinausgeht, ein tief eindringendes Bild verzehrender Reue zu geben. Erst in der Epoche nach Rafael, als man in alle Gemälde antike Formen zu bringen strebte, faßte man die Darstellung der h. Magdalena in der oben geschilderten Weise auf und von nun an, wo man dem Schmerzlichen eine mildere Seite abgewonnen hatte, wuchs die Zahl der Darsteller, unter denen Correggio vielleicht derjenige ist, der jenen Gegenstand am meisten beliebt machte, obwohl er ihn vielleicht nicht ganz im religiösen Sinne auffaßte. Seine berühmte und tausendmal copirte, liegende Magdalena, zum Beispiel, mit ihrem ultramarinblauen Mantel gleicht beinahe mehr einer lesenden Nymphe, als einer Sünderin, die durch Selbstmarter den verlorenen Himmel wieder zu gewinnen strebt. Doch dem Künstler mag es freistehen, irgend

einen Stoff nach seiner Weise aufzufassen, hat ja doch auch Niemand anderer die Verantwortung zu tragen, als eben er.

Domenico Zampieri, in der Schule der Eklektiker aufgewachsen, und besonders begabt, schöne Frauengestalten zu malen, wie er denn oft jugendliche Sibyllen, h. Cäcilien und dergleichen darstellte, wählte auch mehrmals die h. Magdalena zum Gegenstande eines Gemäldes, so z. B. die bekannte Magdalena mit dem reichen, aufgelöst wallenden Haare, die Magdalena von Fuligno, welche Canego in Kupfer stach, die große Scene, wo die sterbende Heilige von einem Engel das Sacrament des Altars empfängt und andere mehr; aber zu seinen zartesten Bildern dieser Gattung gehört ohne Zweifel die Magdalena der Esterhazy'schen Gallerie, welche erst vor Kurzem von dem jetzt regierenden Fürsten dieses berühmten Hauses angekauft wurde. Der Kopf, oder richtiger gesagt, das Angesicht dieser Heiligen, ist äußerst lieblich und von den feinsten und edelsten Zügen. Das Haar ist gelöst und fällt in zierlichen Linien über den Nacken. Die Heilige, fast bis an die Brust in ein dunkles Gewand gehüllt, lehnt in anmuthiger Stellung an einem Fels und stützt das Kinn auf den linken Arm, dessen Ellenbogen auf einem Buche ruht. Mit der Rechten hält sie ein weißes Tuch, in welchem eine Dornenkrone eingeschlagen war, auf die sie mit niedergeschlagenen Augen, voll sinnigen Nachdenkens, herabsieht. Der höchst einfache Hintergrund wird von einer düsteren Luft und einer Partie Waldes gebildet, welche die helle Färbung des Fleisches um so leuchtender hervortreten lassen. Man wird nicht bald ein Gemälde finden, in welchem so viel schöne, herrlich modellirte Formen mit so vieler seelischen Empfindung vereint zu schauen sind, und es verräth jedenfalls einen großen Kennerblick des Fürsten, der sonst nur selten Einkäufe macht, daß er eben dieses Bild seiner prachtvollen Sammlung einverleibte.

J. Peter Hasenclever.

Hasenclever, am 18. Mai 1810 zu Remscheidt geboren, gehört zu jenen Künstlern der Düsseldorfer Schule, deren Naturel trotz der reichen Umgebung von anderen artistischen Kräften und trotz den Einflüssen dessen, was man eben die Schule nennt, ganz seinen eigenen Weg ging. Er befaßte sich, so viel uns bekannt ist, nie mit dem eigentlich Historischen, sondern begann sogleich mit Gegenständen aus der Mitwelt und Gegenwart, wovon seine Erstlingsbilder die „Jungen am Feuer" und „der Nießer" Kunde geben.

Bald hierauf malte er seine eigene Werkstätte, in welcher er eine Zahl von seinen Kunstgenossen darstellte, deren Haltung und Angesichter er so lebendig wiedergab, daß man daran ersehen konnte, wie Hasenclever's besondere Begabung darin bestände, die Eigenthümlichkeiten von verschiedenen Individuen aufzufassen. Von großem Einfluß auf die weitere Entwicklung seiner künstlerischen Neigung war aber die „Jobsiade", ein satyrisches Gedicht von K. A. Kortum, aus welchem er mehre Scenen wählte, in denen er das Uebertriebene, in dem sich der Dichter gefiel, meist mit glücklichem Tacte vermied. Eines dieser Bilder, welches den Studiosus Hieronymus im Examen vorstellt, zeichnete sich durch den Humor aus, mit welchem der Künstler die hochgelahrten Herren darstellte, die dabei das Amt des Aeakos, Minos und Radamanthus ausüben und vor Erstaunen über die Unwissenheit des Examinanden die gleich Donnergewölken aufgethürmten Perrücken schütteln. Dies Bild ist auch deshalb merkwürdig, weil, wie Müller von Königswinter in seinem Buche über die Düsseldorfer Künstler (S. 279) anführt, in der Kunstausstellung zu Berlin, einst eine vornehme Person vor demselben stand und ihren Nachbar fragte: „Ob das nicht Lessing's Huß vor dem Concilium zu Constanz wäre?"

Ein anderes Bild aus der „Jobsiade," wie nämlich Herr Hieronymus Dorfschulmeister ist, besitzt ebenfalls viel Humor, besonders in Betreff der Charakterisirung der Schulkinder, die, anstatt zu lernen, alle möglichen Schelmereien treiben. Sehr bekannt durch Lithographien sind Hasenclever's „Zeitungsleser", seine „beiden Raucher", „die verlorne Schachpartie", sein „Weinkoster" und seine übrigen Kellerscenen, in denen sich fast überall ein heiteres, fast wirklich zum Lachen reizendes Auffassen von komischen Charakteren vorfindet. Ganz besonders hübsch sind aber seine „Pfarrerskinder, die ihre Eltern nachahmen". Der Knabe hat nämlich den Hut, Rock und die Perrücke angethan, trägt das stattliche Rohr und schreitet, seine als Frau Pastorin gekleidete Schwester führend, auf seine kleine Gemeinde zu, die aus einer Heerde von Schäfchen besteht, die er früher aus der Schachtel nahm und gehörig aufstellte.

Auch Hasenclever's Gemälde aus den Spielhöllen, obwohl mehr ernster Natur, erfreuten sich großer Theilnahme. In Darstellung von Lichteffecten, besonders von Kerzenbeleuchtung, ist dieser Künstler sehr gewandt.

In Wien sind Arbeiten von ihm ziemlich selten. Die Sammlung Fellner besitzt von seiner Hand die „Zeitungsleser" (s. d. Folge).

Die Zeitungsleser.

Gemälde von J. P. Hasenclever.

(In der Sammlung Fellner.)

Ueber dieses kleine Bild bleibt im Ganzen wenig zu sagen. Es stellt zwei Männer dar, die jeder nach seiner Weise in einer Zeitung lesen, und ist eigentlich eine Wiederholung seines größeren Bildes, welches eine Gruppe von älteren und jüngeren Herren darstellt, die Alles über dem Inhalt der Tagesblätter zu vergessen scheinen, die sie in den Händen haben. Das Bildchen ist übrigens sehr nett gemalt, und trägt die dem Künstler eigenthümliche Farbe.





J. P. Hasenclever pinx. Gem. Gallerie Fellner. E. Wagner sc.

Die Zeitungsleser.

Aart van der Neer.

Aart oder Arthur van der Neer ist einer der berühmtesten Mondlandschaften-Maler der holländischen Schule, welcher, nach Einigen im Jahre 1613, nach Anderen im Jahre 1619, und zwar, wie Manche sagen, zu Amsterdam, oder wie Andere behaupten, zu Gorchem geboren wurde. Auch das Sterbejahr dieses Künstlers, der doch spät in die zweite Epoche der holländischen Kunst fällt, wo bereits schon sehr viel über die Maler geschrieben wurde, ist nicht bekannt. Burtin giebt hier das Jahr 1683 an, während Spaan behauptet, daß Neer 1691 noch zu den lebenden Künstlern gehörte. Eben so wenig weiß man auch von dem Familienleben und den Studien van der Neer's. Das einzig Bekannte ist, daß er lange Zeit zu Amsterdam lebte und, wie seine Gemälde darthun, ein fleißiger Mann war.

Sein landschaftliches Bereich ist das der Dämmerung, wo der Ton den Sieg über die Form gewinnt, die Färbung zweifelhaft wird, und daher der Phantasie des Beschauers Manches freigestellt bleibt, was bei einem Bilde mit voller Tagbeleuchtung und bei hellem Sonnenschein plastisch durchgeführt werden muß. Ein von hohen Bäumen umschatteter Waldteich, ein stiller, fast unbewegter holländischer Kanal, in welchem sich der Mond spiegelt, Dörfchen oder Städte am Ufer eines Flusses, wo hier und dort die Fischer ein Feuer anzündeten, das sind die häufigsten Darstellungen van der Neer's, der dazu gewöhnlich Motive aus der Umgegend von Amsterdam, oder aus der Strecke zwischen Amsterdam und Utrecht benützte. Auch Sonnenaufgänge malte er zuweilen, doch sind seine Bilder dieser Art selten. Häufiger finden sich Dorfansichten bei Mondbeleuchtung, wo eben eine Feuersbrunst auflodert und durch ihre rothen Flammen mit dem bleichen Licht des Mondes contrastirt. Mehre seiner Bilder wußte er auch reich mit Staffage auszuschmücken. Auch Winterlandschaften kennt man von seiner Hand. Seine Lüfte sind oft ganz ausgezeichnet gemalt und fast immer sehr gut angeordnet. Die Färbung seiner Mondlandschaften geht etwas in's Braune, woran aber auch die Zeit zum Theil Schuld tragen mag, sie besitzen übrigens eine wohlthuende Harmonie und werden zu ziemlich großen Preisen gekauft; so z. B. 1825 eine Winterlandschaft aus dem Cabinet Branken van Lokeren um dreitausend Franken, und 1833 kaufte Lord Farnborough eine Landschaft mit Thieren, welche einst in der Sammlung des Lucian Bonaparte war, um die Summe von achthundert und acht Pfund Sterling.

Arthur van der Neer hatte einen Sohn, Namens Eglon, welcher ebenfalls Maler wurde, sich aber zuerst von der Historienmalerei angezogen fühlte, weßhalb er die Schule des Vanloo besuchte und dann eine Reise nach Paris machte, wo er nahe an vier Jahre verblieb, worauf er nach seiner Heimath zurückkehrte, um sich in Rotterdam niederzulassen. Eglon hatte in der Ehe ein merkwürdiges Schicksal. Er liebte ein vermögliches Mädchen, welches ihm dann, als sie seine Frau war, mit nicht weniger denn sechzehn Kindern beschenkte. Als sie starb, heirathete Eglon die Miniaturmalerin Du Chatel, welche ihm wieder neun Kinder brachte, mithin hatte er also fünfundzwanzig, und als auch die Du Chatel starb, heirathete er zum drittenmale und zwar wieder eine Malerin, die M. Breckvelt, die ihn wieder, obwohl etwas minder freigebig, mit Kindern beschenkte, so daß er deren im Ganzen an dreißig zählte. Er mußte deshalb auch stark um Brod malen, bis ihn endlich der König von Spanien zu seinem Hofmaler ernannte.

Die Gemälde Arthur's van der Neer sind im Ganzen genommen nicht sehr häufig. Zu Wien befinden sich:

Im k. k. Belvedere:
Die Mondnacht (s. d. Folge).

In der Gallerie Liechtenstein:
Eine Landschaft, Mondbeleuchtung, im Vordergrund ein Bach.

In der Gallerie Esterhazy:
Eine Feuersbrunst in einer Stadt. Nachtbeleuchtung.
Ansicht eines holländischen Städtchens.
Ein holländisches Städtchen (Gegenstück zu dem vorigen).

In der Gallerie Czernin:
Eine Feuersbrunst bei Nacht.

In der Gallerie Schönborn:
Ein Nachtstück.

Die Mondnacht.

Gemälde von Aart van der Neer.

(Im k. k. Belvedere.)

Es geht die schlimme Sage unter den Künstlern und Kunstfreunden, daß jene Maler, welche Schneelandschaften und Mondnächte malen, dies hauptsächlich deshalb thun, weil sie bei Winterbildern alles mit Schnee bedecken und bei Nachtstücken alles in der Dämmerung verschwinden lassen können, wodurch ein bedeutendes Stück Arbeit erspart wird, und sich schnell Geld verdienen läßt. Aart van der Neer scheint, mindestens bei diesem Gemälde, nicht so gedacht zu haben, denn trotzdem daß hier eine Nacht vorgestellt ist, besitzt das Bild doch eine reiche Zahl von Gegenständen und eine Menge von Formen, die durchaus nicht auf das erwähnte Ersparenwollen hindeuten.

Das Gemälde stellt eine jener bekannten holländischen Niederungen dar, welche von irgend einem sanftgleitenden, halb schläfrigen Fluß durchzogen werden, an dessen Ufern Städtchen und Dörfer liegen, in denen die Leutchen eines Teniers, eines Brouwer, Pieter van Laar oder Terburg u. s. w., leben und wandeln, und sich so gut und lustig durchzubringen suchen, als eben möglich.

Ein solches Städtchen liegt in der Ferne, fast schon ganz nahe an den Horizont gerückt. Einige Schiffe verkünden mit ihren aufgespannten Segeln, daß die Fährleute selbst noch zu so später Stunde rührig seien, während die Windmühlen wohl kaum mehr die schweren Flügel regen.

Gegen den Mittelgrund zu liegt ein kleines, meist nur aus Strohhütten bestehendes Dorf, in dessen Mitte ein Küchengärtner-Brunnen errichtet ist; in der Nähe desselben machten die Fischer ein Feuer an, um sich zu erwärmen, bevor sie an ihre, keineswegs bequeme, Arbeit gehen, die schon lange vor dem Grauen des Morgens beginnt. Ihre Netze sind theils am Ufer, theils mitten im Flusse an einer seichten Stelle aufgehangen, wo eben ein Paar Männer mit ihrem Nachen vorübergleiten. Der Vorgrund wird von einer Pfütze, in welcher sich der Mond spiegelt, dann von einem Wege, der sich von einem Dorf herschlängelt und an der einen Seite von einem Zaun eingefaßt ist, und endlich von einer Gruppe von Bäumen gebildet. Die Luft zerfällt in zwei

große Partien. Die eine derselben besteht aus horizontalen Schichten und rollt sich auf in der Nähe des Mondes; und die zweite liegt draußen in der Ferne und besteht aus schweren, geballten Wolken, die vielleicht ein Gewitter mit sich bringen.

Auf dem ganzen Bilde weht eine behagliche Ruhe und Stille. Man möchte selbst unter den Bäumen da vorne eine Bank haben und darauf sitzen und sich an den Zaun lehnen, um die laue Nacht ganz zu genießen und den Lichteffect, besonders den Contrast zwischen dem bleichen Mondlicht und dem Roth des Feuers, studiren zu können, welches Letztere van der Neer sehr klug fast mitten zwischen dem Mond und dessen Spiegelbild anbrachte. Auch die Perspective des Ganzen ist ausgezeichnet, und zwar sowohl die Linienperspective, als die Farbenperspective, wodurch sich, wenn man das Bild längere Zeit durch einen sogenannten Gucker, oder selbst nur durch die hohle Hand besieht, die Ferne wirklich bis in das Unendliche zu erweitern scheint. Dieses schöne und durchgeführte Werk van der Neer's ist mit den verschlungenen Anfangsbuchstaben seines Namens AVDN bezeichnet.





Peter Paul Rubens pinx. k.k. Gallerie im Belvedere J. Kracker sc.

Die Wunder des heiligen Ignatius.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die Wunder des heiligen Ignatius.

Gemälde von P. P. Rubens.

(Im k. k. Belvedere.)

Wenn je irgendwo ein Gemälde aufzufinden ist, in welchem das eigentlich Dramatische und zwar im höchsten und ergreifendsten Grade vorwaltet, so ist es das vorliegende Bild von Rubens, welches mit der Kühnheit eines Michelangelo entworfen und mit dem Geiste eines Shakespeare durchgeführt wurde, und durch seine erschütternde Macht einen gleich gewaltigen Eindruck auf den Gebildeten wie auf den Ungebildeten, auf den Hohen wie auf den Niederen hervorbringt, und den ernsten Mann, wie die zarte Frau auf gleiche Weise erschüttert!

Der Gegenstand selbst ist ganz einfach. Die Legende erzählt, daß der heilige Ignatius von Loyola die Geister der Besessenen austrieb, und Rubens erhielt den Auftrag, diesen in wenigen Worten ausgesprochenen Stoff für die Jesuitenkirche zu Antwerpen als Altarblatt zu malen. Der ästhetische Kritiker würde vielleicht Bedenken darüber tragen, ob denn ein solcher Stoff, bei dem das Schreckhafte, das Entsetzliche vorwaltet, überhaupt für die bildende Kunst zulässig sei. Aber die besiegende Kraft des Meisters hat entschieden, und das, wovor der Theoretiker zagt, steht durch die mächtige Hand des Schaffenden vollendet vor unseren Augen; das, wobei der bange Zweifel besorgt, aus der Scylla in die Charybdis zu stürzen, hat der Mann der That — ein Alexander — mit der schlagendsten Sicherheit geschaffen. So wie weder ein Lear, noch ein Richard III., noch ein Makbeth durch Kritik in das Leben gerufen worden wäre, so hätte auch keine Weisheit der Kunstgelehrten, die schon manchmal die fliegenden Engelchen ober dem Heiligen tadelten, auch nur einen Zug jenes Bildes in das Dasein gebracht, welches zu den in sich vollendetsten Werken des Malerfürsten von Flandern gehört, und unsere Bewunderung in um so höherem Grade erweckt, als es kein Erzeugniß langen und mühseligen Sinnens ist; indem es binnen einem Monat vollendet sein mußte, weil da ein großes Fest zu Ehren des heil. Ignatius stattfinden sollte. Es nimmt überdies einen Flächenraum von zweihundert zwölf Quadratfuß ein! Nur ein Künstler, der in Allem, vom Größten bis ins Kleinste, vollkommen sicher war, konnte eine derlei Arbeit übernehmen, nur ein solcher sie unter den gegebenen Umständen mit dieser Meisterschaft vollenden. Doch zum Gemälde selbst.

Es stellt das Innere einer Kirche dar, deren Marmorsäulen und Steingeländer von dem Reichthum ihres Erbauers Zeugniß geben. Der Heilige, im Meßgewande, steht an dem erhöhten Altare. Er hat sich umgewendet und spricht die Worte des Segens über die Unglücklichen, die in ihrer schrecklichen Bedrängniß bei ihm, bei ihm allein, ihre Hülfe suchen. Neben ihm befinden sich seine Mitbrüder, die, in ihre dunklen Gewänder gehüllt, voll Staunen und Ehrfurcht der heiligen Handlung zusehen und durch ihre Ruhe den herrlichsten Gegensatz zu der furchtbar bewegten Gruppe des Vordergrundes bilden. Auch die Ruhe des Heiligen ist tief empfunden und in großer, echt christlicher Weise gedacht. Er macht keine gebieterische Geberde, er ist kein Beschwörer, kein Geisterbanner, der den Bösen durch Drohungen und Flüche verjagt und entsetzliche Formeln ausstößt; — das göttliche Wort fließt in Milde von seinen Lippen, der Blick nach Oben zeigt sein innigstes Vertrauen, und eben vor dieser sanften, aber daher um so unwiderstehlicheren, Macht müssen die schwarzen Dämone entweichen.

Von der ergreifendsten, ja anfangs wirklich erschreckenden Wirkung sind die beiden Besessenen, in denen der Künstler eine Kraft entwickelt und eine Gewalt der Zeichnung zeigt, die kaum ihres Gleichen findet. Der rasende Mann, von athletischem Körperbau und fast nackt, hat die Stricke, mit denen er gebunden war, zerrissen, und stürzt nach dieser mächtigen Kraftanstrengung zu Boden. Sein Antlitz, mit den weit aufgerissenen Augen und den verdrehten Pupillen, die vom Wahnsinn gefurchte Stirne, der aufgesperrte, schäumende Mund, haben eine Wahrheit, die eben so schauerlich, als anziehend ist. Er scheint sich, wie dies bei zu Boden gefallenen Rasenden oft der Fall ist, mit den Füßen emporschnellen zu wollen; aber sein Begleiter, ebenfalls ein starker Mann, der seinen Kopf erwartungsvoll nach dem Heiligen hinwendet, drückt mit seiner Linken den Unseligen fest nieder, während er mit seiner Rechten das Haupt des Besessenen hält, auf daß sich dieser den Schädel nicht an den Steinen zerschelle. Ober diesem Wärter wird der Kopf eines bittenden Alten sichtbar, ohne Zweifel der greise Vater dessen, der nun, ohne es zu ahnen, von seinen Leiden erlöst werden soll, und der sonst keine Freunde haben mag; denn das alte Weib und der Knabe, die sich herzudrängten, scheinen mehr aus Neugierde, denn aus Theilnahme auf ihn zu blicken, und die Uebrigen sind zu sehr mit der rasenden Frau beschäftigt, um auch für ihn noch Aufmerksamkeit hegen zu können.

Zeigt dieser Besessene den Augenblick des Austobens der Raserei und gewissermaßen den letzten Kampf, das letzte Rollen und Zucken der Muskeln, worauf dann Erstarrung und Ermattung eintritt, so gewahrt man die rasende Frau noch in dem höchsten, wildesten Ausbruch des vollsten Wahnsinnes. Ihr Antlitz ist leichenbleich, die bläulichen Ringe unter den Augen ließen sie schon zu den Todten zählen, zeigten nicht alle Muskeln des Antlitzes und des Körpers die höchste Erregung. Der Hals der Besessenen ist von dem furchtbaren Schreien fast bis zum Platzen aufgetrieben, die Adern sind bis zum Zersprengen geschwellt; sie streckt ihre geballte Linke, wie im Starrkrampf, von sich und greift mit der Rechten nach dem Leibe, wo sie den wüthenden Schmerz fühlt, der sie ebenso zum Gegenstand des Schreckens, wie des Mitleidens macht. Auch sie scheint zu stürzen; aber ihr Mann, glutroth im Gesichte und schweißtriefend vor Anstrengung, sucht den Fall zu verhindern, indem er sie erfaßt und dabei, wie in Todesangst, nach dem Heiligen blickt, um Erlösung von ihm zu erflehen. Vor der Rasenden kniet mit flehenden Geberden ihr Sohn und ihre Tochter, und hinter diesen erblickt man den Vater der Besessenen, mit schneeweißem Haare

und gegen den Himmel gewandten Augen. Der Künstler hat hier die Theilnahme für die Arme dadurch unendlich zu erhöhen gewußt, daß er nicht nur das Grauenhafte des Besessenseins darstellte, sondern auch noch Kinder-, Gatten- und Vaterliebe herbeizog, um das rein Menschliche mit in das Spiel zu bringen. Auch erscheint dadurch die Macht des heiligen Werkes um so größer, indem es nicht nur der Tobenden, sondern auch denen, die mit dieser und um sie leben mußten, Heil und Frieden ertheilt.

Die dritte Gruppe, links im Bilde, ist zwar minder bewegt, steht aber nichts desto weniger im tiefsten Einklang mit dem Werke des Heiligen, und bildet gewissermaßen einen Uebergang zur Ruhe der Priestergruppe. Ein Mann, dessen irre Gedanken ihn angetrieben hatten, sich selbst zu entleiben, löst sich, durch die Nähe des Heiligen zum Bewußtsein zurückgeführt, den Strick vom Halse. Eine junge Mutter trägt ihr sterbendes Kind auf den Armen, sicher, durch die Kraft des Heiligen auch Genesung für ihren Kleinen zu erhalten, und eine knieende Frau, deren Knabe von dem Geschrei der Rasenden erschreckt ist, zeigt diesem den Heiligen, als ob sie sagen wollte: der Mann dort oben wird Allen den Frieden geben.

Ueber die Malweise dieses herrlichen Kunstwerkes ist wohl nichts zu sagen; sie zeigt Rubens in seiner ganzen Größe, denn selbst der Pinsel der Schüler, die um der raschen Ausführung willen das Ganze anlegen mußten, verschwindet unter der vollendenden Hand des Meisters, und das Gemälde besitzt, trotz seiner Größe, eine Klarheit des Tones und ein Zusammenhalten des Lichtes, wie sich dieses auch bei kleineren Bildern, wo dieser Zweck doch weit leichter zu erringen ist, nur selten vorfindet.

Als Gegenstück dazu dient ein eben so großes Bild, welches die Wunder des heil. Franciscus Xaverius in Indien vorstellt. Rubens soll, laut eines noch vorhandenen Contractes, für jeden Tag, an welchem an diesem Gemälde gearbeitet wurde, 200 Gulden bekommen haben. Von besonderem Interesse für den Kunstfreund ist es, daß sich auch die beiden, von Rubens auf Holz gemalten Skizzen zu diesen zwei großen Gemälden, welche einst rechts und links an den Chorpfeilern der Jesuitenkirche zu Antwerpen aufgehangen waren, in demselben Saale des k. k. Belvedere befinden. Im J. 1774 wurden jene beiden großen Gemälde, so wie die jetzt gleichfalls im k. k. Belvedere aufbewahrte, Himmelfahrt Mariä, welche als Hochaltarblatt in der Karmeliterkirche zu Brüssel diente, zum Kaufe ausgeboten. Als dies die große Maria Theresia vernahm, sandte sie den damaligen Gallerie-Director Joseph Rosa sogleich nach den Niederlanden, indem sie ihm den Auftrag gab, jene drei Gemälde um jeden Preis anzuschaffen. Rosa wurde von den Antwerpener Rathsherren mit großer Feierlichkeit empfangen; man zeigte ihm den Stuhl, auf welchem Rubens bei seinen Arbeiten zu sitzen pflegte, und bot ihm an, darauf selbst Platz zu nehmen; allein Rosa, eben so bescheiden als klug, verbat sich diese Ehre, und küßte nur nach tiefer Verbeugung den Namen des Meisters, der mit goldenen Buchstaben rückwärts an der Lehne des Stuhles angebracht war, wodurch er so großen Beifall erregte, daß man ihm die drei Gemälde für die keineswegs bedeutende Summe von vierundfünfzigtausend Gulden überließ.

Ferdinand Georg Waldmüller.

Waldmüller ist ein Wiener von Geburt und erblickte das Licht der Welt im Jahre 1793. Er ist eine jener Naturen, denen es gewissermaßen unbedingt vorgezeichnet scheint, Maler werden zu müssen, und dabei einen eigenen, von allem übrigen Kunstschalten und Walten gesonderten, Weg zu gehen. Schon als Knabe war Zeichnen seine liebste Beschäftigung. Ein ziemlich unbekannter Maler, Namens Zintler, unterrichtete ihn darin. Allein Zintler's Kräfte waren zu gering und der junge Waldmüller besuchte daher die, im Beginne des jetzigen Jahrhunderts sehr geschätzte Elementarschule des Professors Hubert Maurer, wo eine ziemliche Zahl talentvoller Schüler versammelt war. Waldmüller gewann hier durch seine ungewöhnliche Nachahmungsgabe und Nettigkeit der Ausführung schon im zweiten Jahre den Preis bei dem Zeichnen nach dem Kopfe, und in dem folgenden jenen nach der ganzen Figur. Als er darauf in die Schule der Antiken übertrat, gewahrte Professor von Lampi die Gaben des fleißigen Jünglings, und unterrichtete ihn im Miniaturmalen, welches Waldmüller schnell begriff und bald auf eine so zierliche Weise inne hatte, daß er eine Menge von Bildnissen zu fertigen bekam. Er reiste dann nach Preßburg, wo die Stände Ungarn's ihren Landtag hielten, und malte daselbst während eines Zeitraumes von drei Jahren viele der magyarischen Magnaten. Er besuchte auch das tiefere Ungarn, bereiste Böhmen, weilte einige Zeit in Prag, wo seine Miniaturen gleichfalls großen Beifall fanden, und kehrte dann wieder nach seiner Geburtsstadt zurück.

Die Miniaturmalerei ist immer nur Sache der Mode und des Augenblicks, weßhalb sie denn auch mehr für den Erwerb, als für ein eigentlich künstlerisches Streben taugt. Jeder Maler, der etwas mehr in sich fühlt, sucht sich daher über sie hinweg zu schwingen, um zu einem selbstständigeren Schaffen zu gelangen und sich der eines Mannes würdigeren Oelmalerei zuzuwenden. Waldmüller begann deshalb in der Gallerie des k. k. Belvedere zu copiren und hatte das Glück, daß seine Copien alsogleich von Kunstfreunden angekauft wurden, während er sich dabei eine Technik aneignete, die den Grund zu allen seinen späteren Arbeiten legte und ihm jenen sicheren, sorgfältigen Pinsel zu eigen machte, durch welchen er in der Folge zu einem Liebling der Gemäldefreunde wurde.

In seinem siebenundzwanzigsten Jahre trat er in der Wiener Kunstausstellung zuerst mit zwei Gemälden von seiner eigenen Erfindung auf: Das eine stellte einen griechischen Pfeifenhändler und das zweite einen Taglöhner mit seinem Knaben dar. Beide Bilder waren fleißig vollendet. Der „Pfeifenhändler" gelangte in den Besitz des französischen Gesandten Caraman, der „Taglöhner" wurde von dem Apotheker Pfendler angekauft, und Waldmüller's Bahn war gebrochen. Wie alle Maler, hatte auch Waldmüller den Wunsch, Italien zu sehen. Er besuchte es im Jahre 1826, scheint aber dort nicht dasjenige gefunden zu haben, was er sich vorgestellt haben mochte, denn er begab sich schon im nächsten Jahre nach Dresden, wo er die „Nacht" und die „h. Magdalena" des Correggio, die „Jagd", den berühmten „Kirchhof" von Ruysdael

u. A. copirte, und dann über München nach Wien zurückging, um sich hier nach seiner Weise vollkommen zu entwickeln.

Und diese Weise — nämlich die unbedingte Nachahmung des Vorbildes, sei es Landschaft, Thier, Stillleben oder menschliche Figur, machte Waldmüller's Glück; denn das Wiener Publicum, welches noch immer an die Füger'sche Idealistik oder an Darstellungen aus der römischen Geschichte gewohnt war, vergnügte sich nicht wenig an Bildern, die unmittelbar aus der nächsten, leicht verständlichen Umgebung genommen waren, und sich dabei eines äußerst gefälligen Vortrages erfreuten. Merkwürdig ist Waldmüller's Malweise, indem er seine Bilder nicht nach und nach in Massen und Tönen zusammen baut und aus diesen die Details entwickelt, sondern im Gegentheil Stück für Stück derselben einzeln nach der Natur auf die blanke Tafel fertig malt und sie, ohne Lasuren u. dgl. anzuwenden, unverändert stehen läßt, wobei man sich jedenfalls verwundern muß, daß seine Bilder die nöthige Ruhe und Haltung haben.

Waldmüller ist in einem Alter von drei und sechzig Jahren noch immer rüstig und thätig, und eines seiner jüngsten Bilder: „Die Aufnahme eines Lehrburschen", fand den gewohnten Beifall. Waldmüller versieht die Stelle eines ersten Custos der k. k. akademischen Gemäldegallerie und führt den Titel eines k. k. Professors. Seine Gemälde finden sich bei fast allen Kunstfreunden der österreichischen Monarchie. In größeren Sammlungen trifft man:

Im k. k. Belvedere:

Das Bildniß einer alten Frau. — Zwei Tiroler Jäger auf einer Alpenhöhe. — Ein bettelnder Knabe.

In der Gallerie Esterhazy:

Der Drehorgelmann. (Eines der vorzüglichsten Bilder Waldmüller's.)

In der Sammlung Arthaber:

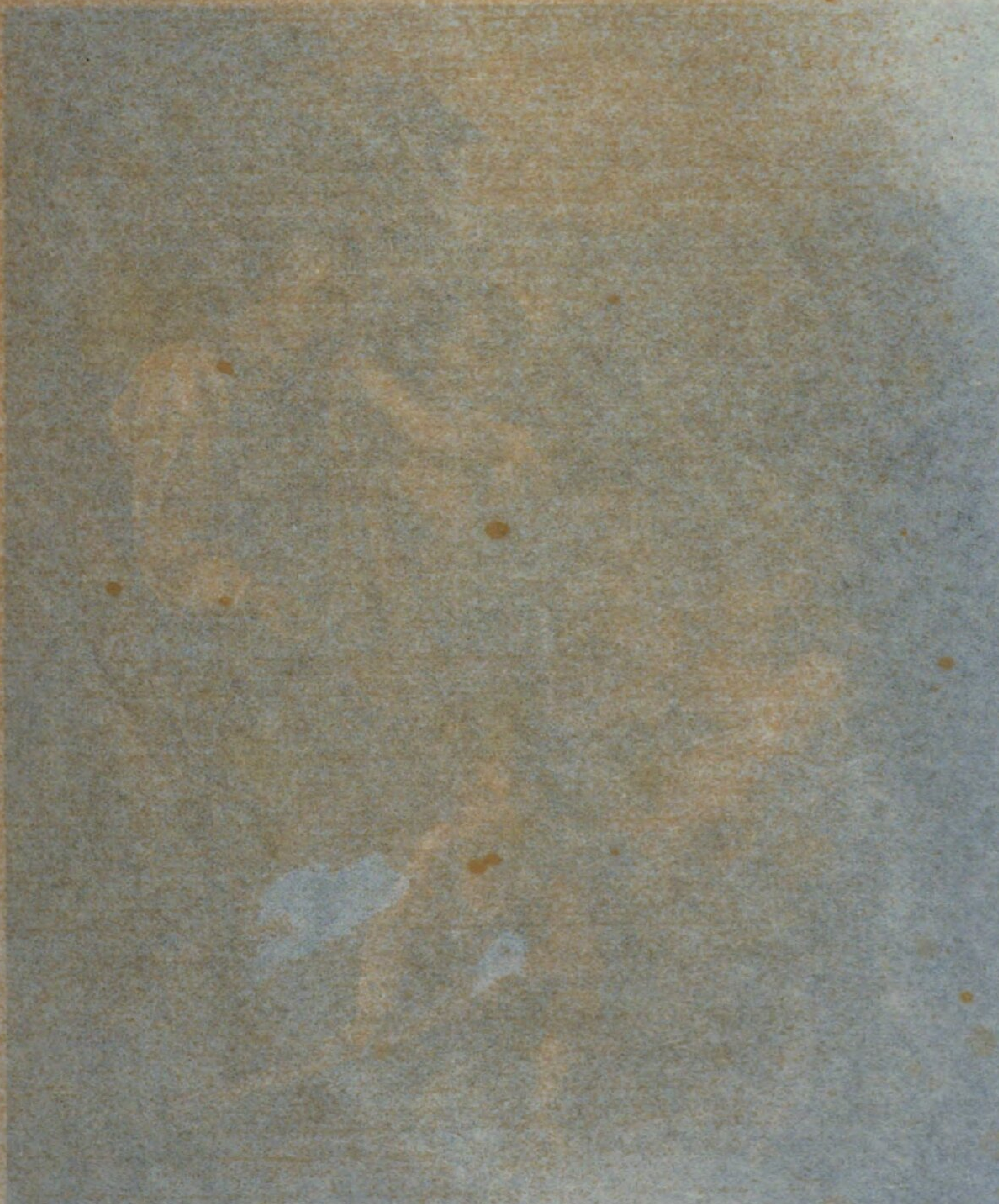
Die Rückkehr des Landmannes (s. d. Folge). — Die Großmutter schmückt ihre Enkelin zum „Umgang" (Frohnleichnamszug). — Eine österreichische Bauernhochzeit.

In der Sammlung Beroldingen:

Zwei Mädchen mit Silbergeschirren und Blumen.

In der Sammlung Fellner:

Die Schule. — Das Abendgebet. — Eine Bauernfamilie.





F. G. Waldmüller pinx. Gem. Gallerie Arthaber. J. L. Appold sc.

Die Rückkehr des Landmannes
von der Arbeit.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die Rückkehr des Landmannes von der Arbeit.

Gemälde von F. G. Waldmüller.

(In der Sammlung Arthaber.)

Groß sind die Mühen des Landmannes, besonders zur Zeit des Heumachens und der Ernte, und es ist, als ob eben hier, wo doch der Segen des Feldes und der Wiesen in die Scheuern geschafft wird, das bittere Wort: „du sollst dein Brot im Schweiße deines Angesichtes verzehren“ recht deutlich in Erfüllung gehen sollte. Wer den Mäher betrachtet, der schon um zwei Uhr des Morgens hinausgeht, um bis zur sinkenden Nacht den schweren Klee oder das hochwogende Gras niederzulegen; wer selbst dabei war, wenn das sonnenheiße Heu in der größten Gluth des Junius-Mittags auf den schwankenden Wagen geschafft wird, damit es vor dem schweraufsteigenden Ungewitter geborgen werde; wer mit den Schnittern auf dem Felde war, dessen gelbe Garben die Hitze fast verdoppelt zurückstrahlen, während die Füße in den dürren Stoppeln, wie in heißer Asche herumwandeln; ja, wer selbst die Arbeiten im Weinberge mitmachte, wo Hauen, Binden und Jäten in dem vollsten, schattenlosen Sonnenschein geübt werden müssen, der wird wissen, wie angenehm und wie ersehnt dem Landmann die Stunde sein möge, in welcher er sein Tagewerk vollendete, in welcher er heim zu seiner kühlen Hütte kehren und in den Kreis der Seinen treten kann. Der Gedanke, einen solchen Augenblick zum Gegenstande eines Gemäldes zu nehmen, ist jedenfalls ein glücklicher; wird ja doch jede Erholung nur dann erst zum Genuß, wenn eine tüchtige Mühe oder eine Entbehrung vorausging, und freut sich ja jeder an dem Behagen des Anderen, wenn ihm selbst Arbeit und Ermüdung nicht ganz unbekannte Gegenstände sind.

In dem vorliegenden Bilde kommt ein noch junger, hübscher Hausvater von seiner Arbeit zurück. Seine ganze Familie, selbst die alte, kleine Großmutter mit inbegriffen, haben ihn erwartet. Das jüngste Kind wird ihm entgegen getragen, das treue Weib wischt ihm mit der Schürze den Schweiß von der Stirne, und alle sind froh, den Vater wieder zu haben, der den ganzen Tag fernab beschäftigt blieb und, trotz seiner Ermüdung, mit raschen Schritten nach der Heimath kehrte, wo er wohl eines so freundlichen Empfanges gewärtig war. Wir freuen uns mit ihm und möchten uns, wenn er zum Abendmahl geht, an seine Seite setzen, um zu sehen, wie herrlich dieses, von liebenden Händen bereitet, und durch harte Arbeit gewürzt, ihm munden möge.

Die Ausländer werfen einigen österreichischen Künstlern, besonders aber manchen österreichischen Volksdichtern, eine gewisse Art Gemüthlichkeit vor, die mit der Natur des Landvolkes nicht im Einklange stände, ja diese Gemüthlichkeit wird sogar, und nicht ganz mit Unrecht, den Schäferspielen unter Louis XIV. und den Schäferbildern eines Watteau u. A. ähnlich gefunden, da dem Bauer alles Sentimentale eo ipso vollkommen fern stünde, und er bei seiner fortwährenden körperlichen Beschäftigung, bei seiner stets andauernden Handarbeit und bei dem Speculationsgeiste, der ihm innewohne, durchaus keine Zeit fände, sich gewissen Gemüthlichkeiten zu ergeben, am allerwenigsten aber gewohnt wäre, die Natur, aus der er nur seinen Nutzen zu ziehen trachte, mit den poetischen Augen eines Städters zu beschauen, der, wenn er einmal auf das Land geräth, jeden Strauch, jedes Bächlein und jede Blume als eine Erinnerung an sein verlornes Paradies betrachtet. Dieser Vorwurf hat, von dem Standpuncte des Wahren und Praktischen angesehen, auch seine vollkommene Richtigkeit; indessen ereignen sich in dem Leben des Landvolkes doch noch immer Scenen, die von wahrer Herzlichkeit zeugen, und Waldmüller's Verdienst in dem betreffenden Bild liegt eben darin, daß er bei einer solchen freundlichen Scene alles vermied, was in jenes Sentimentale, welches jedenfalls eine gewisse Kränklichkeit des Gemüthes voraussetzt, hinüberfallen konnte. Alle die Gestalten, natürlich mit Ausnahme der alten Großmutter, sind frisch und gesund. Man sieht, daß sie sich des Lebens freuen und es mit einem gewissen Einklang durchführen. Deshalb findet auch der Beschauer Behagen an dem Gemälde, besonders wenn er wünscht, daß in jeder Familie der gleiche Hauch der Eintracht und des Friedens wehen möge.



Joseph Danhauser pinx. | k.k. Gallerie im Belvedere. | H. Walter sc.

Maleratelier.

Maleratelier.

Gemälde von Joseph Danhauser.

(Im k. k. Belvedere.)

Danhauser hatte die akademischen Studien in aller Form durchgemacht und schon einige historische Bilder gemalt, als mit einemmale die Neigung in ihm auftauchte, etwas Behagliches aus dem gewöhnlichen Leben darzustellen, indem er deutlich fühlte, wie das Streben alles dessen, was man eigentlich Schule nennt, sich in der weiteren Fortbildung immer mehr und mehr von der Natur entfernt, bis es endlich vom Styl zur Manier und von dieser zur Abgeschmacktheit herabschreitet. Die Geschichte der Kunst liefert in mehren ihrer Epochen nur zu klare Beweise dafür, und Danhauser meinte, daß es eben keine allzugroße Sünde sein dürfte, wenn man einmal den Kothurn verlasse und, statt der in Eisen gefaßten Ritter der Vorzeit, doch auch Scenen aus dem häuslichen Leben malte, die in dem Beschauer Heiterkeit erwecken müßten. Auf diese Weise entstanden jene zwei Bilder, welche Malerwerkstätten darstellen, und den Grund zu der später von Danhauser ausschließend verfolgten Richtung legten. Das Gute braucht nicht erst in weiter Ferne gesucht zu werden, und so nahm Danhauser den Stoff gleich aus seiner nächsten Umgebung.

Die Scene ist ein Malerzimmer, das heißt eigentlich ein ganz gewöhnliches, sehr einfaches Zimmer, welches nur durch das unten verhängte Fenster in ein Pseudo-Atelier verwandelt wurde, und äußerst wenig des eigentlich Bequemen darbietet. An den Wänden hängen einige Gypsabgüsse und angefangene Studien. Im Vordergrunde steht eine, halb von Mänteln verdeckte Anatomiefigur, und ihr gegenüber ein Kasten von weichem Holz mit dem „Läufer", der Mohnölflasche und etlichen Pinseln. Dicht bei diesem findet sich das einzige Behagliche des Zimmers, nämlich der dreibeinige Ofen aus Gußeisen, der sich aber auch keines der besten Brennmateriale erfreut, wie denn das vor ihm liegende Holz ziemlich naß sein mag, da das Feuer, im Kampf mit der Feuchtigkeit, so eben knattert und sprüht und Funken zum Ofen herauswirft. Indessen ist für einen jungen Maler bald etwas gut genug, und sollte ihm doch etwas nicht gut genug sein, so wendet er sich an seinen guten Humor, er macht seinen Witz und parodirt sich selbst, wie auch hier der grün, gelb und blau bemalte gypsene Papagey gewissermaßen als eine Parodie der Plastik auf den Ofen gestellt erscheint.

Das Zimmer beherbergt zwei Kunstzöglinge. Der Eine, geschicktere, hat seine Staffelei zunächst dem Fenster und copirt einen Kopf mit großer Halskrause, nach einer Copie, die nach einem Originale von van Dyk gemacht wurde, wie in Ateliers stets Copien von der zehnten Auflage zu entstehen pflegen. Der zweite Schüler, dem anstatt eines wirklichen Sessels nur ein armseliger Dreibein gegönnt ist, ergiebt sich der Landschaftmalerei, und muß dafür mit dem Hintergrund vor-

lieb nehmen. Er ist eine jener sonderbaren Gestalten, die schon von Natur aus dazu verurtheilt scheinen, als Carikaturen herumwandeln zu müssen, und dabei, troß eines geringen Talentes, schreckliche Leidenschaft für die Kunst haben, von der sie den Tag über reden und des Nachts träumen, wie von einer unendlich schönen, aber unendlich schwer zu besiegenden Geliebten, welche sie leider troß der ausdauerndsten Anhänglichkeit und Treue doch nie und nimmer zu erreichen vermögen. — Die Gestalt, die wir da vor uns sehen, ist keine Erfindung, sondern der schon längst in Abraham's Schooße ruhende kleine H**, der schon als Knabe wie ein alter Herr aussah, immer geschenkte Kleider trug, aber keine Cravatte finden konnte, die ihm zu hoch war, und keinen Halskragen, der ihm zu steil aufstieg. Er war der beste Mensch und nebenbei ein geborener Hämorrhoidarius, da er tagelang wie eine Spinne auf einem Flecke sitzen konnte, und deshalb selbst im wohlgeheizten Zimmer Wollschuhe trug, um die er, wie Danhauser dies alles getreulich vorstellte, die Hosen festband, damit „die Kälte nicht circuliren könne". So viel also für Jene, die da glauben könnten, Danhauser habe diese Figur mit den für ihre Länge ungebührlich weiten Hosen aus der Fantasie geschöpft.

Der künftige Historiker am Fenster hat so eben Besuch von zwei studirenden Nachbarssöhnen bekommen, die sich um die Leistungen und Fortschritte ihres Freundes bekümmern, und deshalb Vergleiche zwischen seiner Arbeit und dem Originale anstellten, die aber nicht besonders günstig ausgefallen sein mochten, denn der junge Mensch mit dem Käppchen fand sich bewogen, den gar sehr vernachlässigten Mund zu einer wirklichen Oeffnung umzugestalten, indem er an dieser Stelle das Papier mit dem Zeigefinger durchstieß. Darüber aber erschrak der mitgebrachte Lieblingshund, der nun, über die fortgesetzten Bewegungen des Fingers entrüstet, ein fürchterliches Gebelle anschlägt, welches nicht nur das Schülerzimmer durchdröhnt, sondern bis hinüber in das Gemach des Meisters dringt, der sich in all seiner Gravität mit „Schild und Speer", das heißt mit Palette und Malerstock, erhebt und mit der großen Halsbinde, die wie ein Wasserfall unter dem vorgeschobenen Kinn herabwallt, mit den bequem geknöpften Hosen und den weichen Pantoffeln zur weit aufgestoßenen Thüre hereintritt, um durch seine Hornbrillen „in Augenschein zu nehmen", wodurch der, ihn aus seiner gewohnten Ruhe aufstörende, Lärm hervorgerufen werde. Er hat die künstlerische Rechte in die Seite gestemmt und in seiner aufsteigenden Mütze liegt etwas Drohendes. Der kleine Landschaftmaler erhebt sich deshalb von seinem Dreibein, um in Demuth anzukündigen, daß nicht seine Wenigkeit es sei, welche dieses Gebelle veranlasse. Die anderen Drei wissen noch nichts von dem Erscheinen des „Gewaltigen", denn die beiden Studirenden, zu welchen Danhauser seine beiden Brüder, Karl und Anton, als Modelle nahm, sind zu vertieft in ihr Spiel, und der künftige Historienmaler kratzt sich, theils vor Verzweiflung über den Schimpf, den man seiner Arbeit angethan, theils darüber, daß dieser Schimpf kein ungerechter war, den Kopf, und ahnt deshalb, in sein Leiden vertieft, ebenfalls nichts von der herannahenden Erscheinung und den vielen guten Lehren, welche die nächsten Augenblicke mit sich bringen werden.

Dieses launige Bild ist ganz nach der Natur und sehr fleißig gemalt.

Lucas Sunder

(genannt der ältere Kranach).

Lucas Sunder wurde zu Cronach (Coronacum), einer fränkischen Stadt in der Diöcese Bamberg, im Jahre 1472 geboren. Er erlernte die Zeichnenkunst bei seinem Vater, und soll, so geht die Sage, von diesem auch zu anderen und besseren Meistern in die Schule gegeben worden sein; man nennt vorzüglich den Grienwald als seinen Lehrer. Jedenfalls faßte Lucas sehr schnell auf und lernte sehr leicht, denn sonst hätte er nicht schon in früher Jugend einen so bedeutenden Ruf erwerben können, daß endlich selbst Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen auf ihn aufmerksam wurde und ihn 1504 zu seinem Hofmaler machte, worauf sich Lucas zu Wittenberg niederließ. Eben die erwähnte Leichtigkeit im Auffassen und seine große Behendigkeit im Malen errang ihm den Beinamen des „schnellen Malers." Auch die Aufschrift auf seinem Denkstein nennt ihn „pictor celerrimus" (den sehr schnellen Maler). Und sehr rasch mußte er auch gewesen sein, da man sonst nicht in jeder größeren Gallerie und selbst in Privatsammlungen mehre Bilder von seiner Hand antreffen würde. Er malte Heilige und Gegenstände aus der Mythologie, Landschaften und Thiere, und verfertigte besonders viele Frauenbilder; bald eine Lucretia, bald eine Herodias u. A. Er suchte diesen, so viel als ihm möglich war, hübsche Gesichtszüge zu geben, und war dann gewiß, sie zu verkaufen und gut bezahlt zu bekommen. Der Churfürst war wie Alle mit seinen Arbeiten sehr zufrieden und belohnte den Künstler deshalb im Jahre 1508 mit einem Wappenbrief, in welchem das bekannte Malerzeichen Kranach's, nämlich die geflügelte Schlange, die einen Ring im Maule hält, als seine Wappenfigur bestätigt und Lucas ermächtigt wird, es „auf Petschaften und Kleinoden, in Gefechten und im Gestechen" führen zu dürfen.

Allein dies brachte bei Kranach keine Veränderung hervor; er blieb nach wie vor derselbe malte fleißig darauf los und verschmähte es sogar nicht, ganz gewöhnliche Anstreicherarbeiten und Zimmermalereien oder Vergoldungen anzunehmen, die dann freilich seine vielen Gesellen machen mußten. Ja, er war so sehr auf Erwerb bedacht, daß er eine Apotheke ankaufte, die er durch Diener betreiben ließ, daß er einen Buchladen mit einem Papierhandel anlegte, und endlich sogar

auf Speculation Ländereien kaufte, wodurch sich sein Vermögen ziemlich rasch vermehrte und er bald ein sehr wohlhabender Mann wurde.

In den Sommermonaten des Jahres 1509 machte Kranach auf Befehl des Churfürsten eine Reise nach den Niederlanden. Er malte dort den achtjährigen Prinzen Karl (nachmals Karl V.), welchem dazumal unter dem Vorsitze Kaiser Maximilian's I. die belgischen Stände huldigten, und soll nebenbei — oder vielleicht besser gesagt, hauptsächlich — einen Auftrag diplomatischer Art gehabt haben; denn der Churfürst wußte wohl, daß Kaiser Max eine große Vorliebe für die Künstler besaß und sich gerne mit ihnen in Gespräche einließ, wo man dann mehr sagen konnte, als in den Stunden feierlicher Zusammenkünfte. Kranach war überdies ein Mann von einnehmender Gestalt und wußte für die damaligen Zeiten sehr wohl zu reden, so daß der weise Friedrich vielleicht keinen angenehmeren Abgesandten finden konnte, als eben ihn. Nach seiner Heimkehr arbeitete er wieder fleißig und verfertigte besonders viele Holzschnitte. Mit dem Churfürsten und dessen Umgebung stand er im besten Einvernehmen und alle seine Freunde und Bekannten schilderten ihn als einen der liebenswürdigsten Menschen; dennoch gerieth er einmal in Streit mit den Wittenberger „Adelsgesellen," oder den adeligen Studirenden der Universität Wittenberg, und zwar deshalb — es war i. J. 1520 — weil er sich unterfangen hatte, trotz des ergangenen Verbotes Waffen zu tragen, obgleich er nur ein Bürgerlicher war. Dieser Streit scheint ihm nicht sehr angenehm gewesen zu sein; indessen konnte bisher über dessen Ausgang nichts Näheres ermittelt werden, obwohl der Sturm, den jene Adelsgesellen damals erhoben, nichts weniger als unbedeutend gewesen sein mag, da selbst Luther in seinen Briefen darüber schreibt, indem er dem Rector und den Professoren alle Schuld beimißt. Kranach schloß mit dem kühnen Reformator auch bald Freundschaft; er überbrachte ihm im Auftrage des Churfürsten eine Denkmünze, welche dieser 1522 mit der Umschrift V. D. M I. AE.*) prägen ließ. Luther schrieb ihm eigenhändig über sein Erscheinen auf dem Reichstage zu Worms, und Kranach leistete seinem Freunde thätigen Beistand, als dieser um Katharina von Bora warb. Auch die Freundschaft Melanchthon's besaß Kranach, wie er denn überhaupt bei allen damaligen Notabilitäten Wittenberg's bekannt und von ihnen geehrt war.

Kranach hatte die Tochter des Bürgermeisters von Gotha, Barbara Brengbier, zur Frau, mit welcher er in sehr guter Ehe gelebt haben soll. Sie beschenkte ihn mit mehren Kindern, von denen der älteste Sohn, Johann Lucas, im Jahre 1536 zu Bologna starb. Der zweite Sohn, Lucas der jüngere, oder der junge Kranach, folgte seinem Vater in der Kunst, und seine Bilder werden sehr häufig mit denen des älteren Kranach verwechselt. Von Kranach's Frau hat man zweierlei Erzählungen. Die eine sagt, daß sie, was doch ganz gegen den Geschmack eines Malers streitet, sehr unschön gewesen sei, so daß er sie nie zum Modelle für Frauenköpfe nehmen konnte, und ihm, da sie einst dringend begehrte, gemalt zu werden, nichts übrigblieb als sie von der Rückseite darzustellen, um ihr Antlitz zu verbergen. Die zweite Lesart hingegen sagt, daß sie sehr hübsch gewesen sei und ihm aus Eifersucht durchaus nicht gestattete, irgend ein anderes, lebendes weibliches Vorbild zu nehmen, als eben sie. Als sie gestorben war, verfaßte Richius, ein Freund Kranach's, ein aus nicht weniger denn 305 Distichen

*) Verbum Domini manet in æternum (Gottes Wort besteht in Ewigkeit).

bestehendes lateinisches Gedicht, in welchem er von ihrem glücklichen Eheverhältnisse spricht, während er zugleich die Weise lobt, in der sie ihre Kinder erzog. Er nennt sie aber — das Gedicht wurde 1541 gefertigt, — schon bejahrt, und ermahnt Kranach, nicht zu sehr seinem Leid nachzuhängen, da er dadurch seinem Rufe als weiser Mann schaden würde.

Eines schönen Zuges aus Kranach's Leben müssen wir noch erwähnen, nämlich seiner treuen Anhänglichkeit an den Churfürsten Friedrich. In dem schmalkaldischen Kriege, und zwar in der Schlacht bei Mühlbach (24. April 1547), wurde der Churfürst mitten im Kampfe gefangen genommen, hierauf seiner Churwürde und aller seiner Länder verlustig erklärt und von dem Kaiser als Gefangener erst nach den Niederlanden, und dann nach Augsburg geführt. Die Nachricht dieser Gefangennehmung setzte ganz Wittenberg in Angst und Schrecken und Kranach's Trauer war über die Maßen groß. Als dann Kaiser Karl V. vor Wittenberg rückte, um die Stadt zu berennen, erinnerte er sich, daß hier des Churfürsten Hofmaler wohne, der ihn selbst als achtjährigen Knaben gemalt hatte, und er begehrte den Künstler zu sehen. Als Kranach im Lager erschien, empfing ihn Karl sehr huldvoll und sagte, daß ihm der Churfürst zu Speier ein Gemälde geschenkt habe, welches von Kranach's oder wenigstens von seines Sohnes Hand sei, und ihm sehr gefalle. Kranach dankte für das kaiserliche Lob. Da brachte der Kaiser das Gespräch auf sein eigenes Bildniß und der Meister erzählte treuherzig, daß es ihm schwer geworden sei, die junge Majestät zu malen, da dieselbe sehr lebhaft war, bis endlich der anwesende Erzieher auf den Gedanken kam, ein eisernes Wurfgeschoß derart an der Wand anzubringen, daß die Spitze desselben gegen Karl's Augen gerichtet war, der nun fortwährend darauf hinsah, so daß Kranach mit seiner Arbeit zu Stande kommen konnte. Dem Kaiser gefiel diese Erzählung, und er versprach dem Künstler seine volle Gnade. Da faßte Kranach, dem das Unglück seines Herrn so schwer auf dem Herzen lag, Muth; er erbat nichts für sich selbst, sondern fiel auf die Knie und flehte für seinen Churfürsten. Der Kaiser hörte ihn ruhig an, bemerkte, daß er nichts Schlimmes mit Johann Friedrich vorhabe, und entließ den biedern Maler, indem er ihm beim Abschiede eine silberne, mit Goldstücken gefüllte, Schüssel überreichen ließ, aus welcher Kranach, der das Geschenk weder annehmen, noch ganz zurückweisen wollte, nur so viele Goldstücke nahm, als er mit zwei Fingern erfassen konnte.

Im Jahre 1550 begab sich Kranach zu seinem gefangenen Herrn nach Augsburg, und dieser befahl seinem Rentmeister und Hofgewandaustheiler, dem Meister Lucas jährlich „ein hundert Gulden Müntz vnd die Sommer- vnd Winter-Hoffkleidung zu reichen vnd zu geben", weil derselbe „auf des Churfürsten gnädiges Begehren, aus einem unterthänigen Mitleiden, zu ihm in das Gefängniß kam, damit demselben in der langwierigen Verhaftung die Zeit nicht zu lang würde." Bei diesem Aufenthalte zu Augsburg lernte Kranach auch Tiziano Vecelli kennen, der damals diese Stadt besuchte, um Kaiser Karl zu malen. Kranach fertigte dort auch das Bildniß des großen venetianischen Meisters, wofür er, wie eine Rechnung in Schuchardt's sehr schätzbarem Buche über Kranach's Leben und Werke (1. B. S. 207) ausweist, fünf Gulden bekam.*) Als der Kaiser den gefangenen Churfürsten im Jahre 1551 mit nach Innsbruck nahm, folgte auch Kranach dahin, wo er eben so fleißig als zu Augsburg war, und eine für die kurze

*) „v fl. vor thucia (Tiziano's) Cunterfet des malers von venedig."

Frist von beiläufig sieben Monaten unglaubliche Zahl von Gemälden vollendete. Kranach war damals schon ein Greis in den Siebzigen, weßhalb seine Thätigkeit noch größere Bewunderung verdient. In seinem letzten Lebensjahr malte er noch das berühmte Altarblatt in der Stadtkirche zu Weimar, welches von dem lebendigsten Aufflammen seiner Kraft die deutlichste Kunde giebt. Dann aber trat rasch die Schwäche des Alters ein und er starb im October des Jahres 1553 in einem Alter von einunbachtzig Jahren. Heller (Seite 12) erzählt, daß ihm die drei Söhne des Churfürsten einen Denkstein setzen ließen, auf welchem er in ganzer Figur abgebildet wurde. Kranach fertigte nebst seinen vielen Gemälden eine große Zahl von Wassermalereien und Zeichnungen, zehn Kupferstiche und mehr denn hundert Holzschnitte.

Zu Wien finden sich folgende Gemälde von seiner Hand.

Im k. k. Belvedere:

Adam und Eva. Mit dem Monogramm.
Judith mit dem Kopfe des Holofernes. Mit dem Monogramm.
Die Anbetung der h. drei Könige. Ohne Zeichen.
Christus und die frommen Frauen (s. d. Folge).
St. Hieronymus und St. Leopold. Mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1515.
Joab ermordet den Asa.
Ein Alter und ein Mädchen.
Eine Hirschjagd. Mit dem Zeichen und der Jahreszahl 1544.
Ein männliches Bildniß.
Drei jugendliche Frauen.
Das Brustbild eines Mannes.
Lucretia, ganze Figur. Mit dem Zeichen und der Jahreszahl 1532.
Ein Greis umarmt ein Mädchen. Mit dem Zeichen und der Jahreszahl 1531.
Die h. Maria unter einem Baum.
Das Bildniß Luther's.
Das Bildniß Melanchthon's.

In der Gallerie Esterhazy:

Herodias mit dem Haupte Johannes.
Christus und die Ehebrecherin. Mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1532.

In der k. k. Ambraser-Sammlung:

Maria säugt das Christuskind. Oben zwei Engel. Mit dem Malerzeichen.

In der Gallerie Liechtenstein:

Abraham's Opfer. Mit dem Zeichen und der Jahreszahl 1531.
Die h. Helena. Mit dem Zeichen und der Jahreszahl 1525.
Venus und Amor von Bienen gestochen.
Die Krippe.
Bildniß eines Mannes (kreisrund).

In der Gallerie Czernin:
Die Anbetung der h. drei Könige.
Die Anbetung der Hirten.
Die Geburt Christi.

In der k. k. akademischen Gallerie:
Eine Lucretia.
Eine Frau mit einem Bienenkorb.
Maria mit dem Jesuskinde.
Judith.
Ein Alter, der ein Mädchen liebkost.
Zwei Brustbilder von Brautleuten (sehr schön in der Farbe).

In der Sammlung Biehler:
Eine Lucretia.
Eine Heilige.

Christus und die heil. Frauen.

Gemälde von Lucas Sunder, genannt Kranach.

(Im k. k. Belvedere.)

Man ist über die Bibelstelle, nach welcher dieses Bild gemalt wurde, nicht recht einig und klar. Ein Theil behauptet, es beziehe sich auf das achte Capitel des Lucas (V. 2 u. 3), in welchem erzählt wird, daß zu dem Herrn einige Weiber kamen, die er geheilt hatte, nämlich Maria Magdalena, Joana, das Weib des Chusa, Susanna und Andere, die ihn dann bewirtheten. Dagegen spricht aber der schmerzhafte Ausdruck der Frauen. Nach einer andern Meinung sei es aus dem Evangelium des Johannes C. 11. V. 28—34, in welchem gesagt wird, daß Maria, die einst dem Herrn die Füße gesalbt hatte, und Martha, ihre Schwester, zu Jesu kamen, um ihm zu sagen, daß ihr Bruder Lazarus gestorben sei. Eine dritte Ansicht ist die, daß das Bild Jesum Christum vorstelle, welcher, bevor er sein Leiden antritt, von seiner Mutter und ihren Frauen Abschied nimmt; eine vierte Meinung endlich geht darauf hinaus, daß es Christus sei, der nach seinem Tode den Frauen erscheint, aber mit dieser letzteren stimmt nicht überein, daß an den Händen Christi keine Wundmale zu sehen sind, die der Herr doch (Ev. Joh. Cap. 20. V. 25., Erzählung vom ungläubigen Thomas) nach seiner Auferstehung an sich trug, und die von Kranach gewiß nicht vergessen worden wären. Die richtigste Ansicht, die auch mit der Meinung eines sehr unterrichteten Theologen, den wir darüber zu Rathe zogen, übereinstimmt, ist wohl die, daß das Bild jene der oben erwähnten Scenen darstelle, in welcher die fromme Maria und die etwas weltlichere Martha, welcher Kranach daher einen glänzenden Kopfschmuck malte, Jesum entgegen gehen, um ihm unter Thränen zu sagen, daß ihr Bruder Lazarus gewiß nicht gestorben sein würde, wenn Jesus zugegen gewesen wäre. Auch im Antlitz und der Haltung Christi spricht sich entschieden Mitleid und Bedauern aus, so daß sich am besten auf diese Bibelstelle schließen läßt, die auch im Freien vorfiel, denn Jesus hatte den Wohnort Maria's noch nicht erreicht, als ihm die Frauen entgegen kamen. Diese freie Gegend im Bilde mit ihren Bergen, Burgen, Fichten und Föhren, ist nun freilich keine orientalische, eben so wenig als der Kopfschmuck der Martha ein morgenländischer ist, aber derlei Fehler muß man den Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts zu Gute halten. Es gab damals noch keine Costümwerke, und keiner von ihnen war nach dem Orient gekommen, um Studien am Platze machen zu können, obwohl man sagt, daß Kranach den Churfürsten Friedrich von Sachsen auf dessen Reise dahin begleitet habe, worüber sich aber in den noch vorhandenen Rechnungen der Kosten jener Reise durchaus keine Bestätigung vorfindet.

Das Gemälde ist für einen Kranach ziemlich edel gezeichnet, die Falten nicht gar so verknittert, wie er sie bisweilen zu malen pflegte, das Colorit hell und die Farbe wohl impastirt. Es ist jedenfalls das beste der Bilder dieses Meisters im k. k. Belvedere und wahrscheinlich in ganz Wien.



Christus und [illegible]

Christus und die heil. Frauen.

Gemälde von Lucas Sunder, genannt Kranach.

(Im k. k. Belvedere.)

[illegible] die Bibelstelle, nach welcher dieses Bild gemalt wurde, nicht recht einig und [illegible] auf das [illegible] Capitel des Lucas (V. 2 u. 3), in welchem erzählt wird, daß zu [illegible] einige Weiber kamen, die er geheilt hatte, nämlich Maria Magdalena, [illegible] Susanna und Andere, die ihn dann bewirtheten. Dagegen [illegible] Ausdruck der Frauen. Nach einer andern Meinung sei es aus dem Evangelium des Johannes [illegible] 11. V. [illegible], in welchem erzählt wird, daß Maria, die einst dem Herrn [illegible] und Martha, ihre Schwester, zu Jesu kamen, um ihm zu sagen, daß ihr [illegible] gestorben sei. Eine dritte Ansicht ist die, daß das Bild Jesum Christum [illegible] antritt, von seiner Mutter und ihren Frauen Abschied [illegible] geht darauf hinaus, daß es Christus sei, der nach seinem Tode den Frauen erscheint [illegible] letzteren stimmt nicht überein, daß an den Händen [illegible] die der Herr doch (Ev. Joh. Cap. 20. V. 25, Erzählung vom ungläubigen [illegible] seiner Auferstehung an sich trug, und die von Kranach gewiß nicht vergessen [illegible]. Die richtigste Ansicht, die auch mit der Meinung eines sehr unterrichteten [illegible] darüber zu Rathe zogen, übereinstimmt, ist wohl die, daß das Bild [illegible] der oben [illegible] darstelle, in welcher die fromme Maria und die etwas weltlichere Martha, [illegible] einen glänzenden Kopfschmuck trägt, Jesum entgegen gehen, [illegible] Lazarus gewiß nicht gestorben sein würde, wenn Jesus [illegible] und der Haltung Christi spricht sich entschieden [illegible] auf diese Bibelstelle schließen läßt, die auch im Freien [illegible] Maria's noch nicht erreicht [illegible] die Frauen entgegen [illegible] Bergen, Burgen, [illegible] ist nun freilich [illegible] Kopfschmuck der Martha [illegible] scher ist; aber [illegible] fünfzehnten Jahrhunderts [illegible] Es gab damals [illegible] von ihnen war nach dem [illegible] um Studien am [illegible] man sagt, daß Kranach den [illegible] Friedrich von Sachsen [illegible] habe, worüber sich aber [illegible] noch vorhandenen Rechnungen der Kosten [illegible] keine Bestätigung vorfindet.

Das Gemälde ist für einen Kranach [illegible] gezeichnet, die Falten nicht [illegible] knittert, wie er sie bisweilen zu malen pflegte, das [illegible] hell und die Farbe wohl [illegible]. Es ist jedenfalls das beste der Bilder dieses Meisters im k. k. Belvedere und wahrscheinlich [illegible] Wien.



Lucas Kranach pinx. k.k. Gallerie im Belvedere. J. Hahn sc.

Christus und die heiligen Frauen.

Verlag der Kunstanstalt des Oest. Lloyd in Triest.

Peter Fendi.

Wenn wir recht berichtet wurden, so war Peter Fendi's Vater ein Schullehrer und theilte das Schicksal so vieler Leute dieses Standes, denn er mußte sich und den Seinigen den spärlichen Unterhalt auf eine mühevolle Weise verschaffen. Peter wurde zu Wien am 8. September des Jahres 1795 geboren; er lernte schon in seiner frühen Jugend von seinem Vater lesen und schreiben, und bei dem letzteren, nämlich bei dem Fertigen von großen und verzierten Buchstaben, entwickelte sich des Knaben Talent zum Zeichnen, welches bald so mächtig hervortrat, daß er wirklich mit einer Art von Heißhunger, und ohne auf die Wahl irgend einer Vorlage im mindesten Rücksicht zu nehmen, alles nachzeichnete, was ihm eben vor die Hände kam. Hierdurch bekam er, wenn auch sein Geschmack nicht alsogleich geläutert wurde, doch binnen Kurzem einen gewissen Grad von Fertigkeit und Sicherheit, der ihm in der Folge, wo er vieles zu copiren angewiesen wurde, gar trefflich zu Statten kam. Das alte Sprüchwort sagt, der Mensch sei der Schmied seines Glückes, allein es bedarf zum Glücke doch auch gewisser unvorhergesehener Wendungen, und eine solche Wendung trat auch bei Fendi ein, als einer der Nachbarn seines Vaters, der geschickte Augenarzt Barth, ein großer Freund und tüchtiger Kenner von Kunstwerken, mehre seiner Zeichnungen sah. Von dieser Stunde an beaufsichtigte Barth den Knaben, gab seinem Streben eine bestimmtere Richtung, und belehrte ihn eben so über die Wichtigkeit anatomischer Kenntnisse, als über die Nothwendigkeit, nach der Antike zu studiren, da an dieser allein die reinsten, von allen Zufälligkeiten befreiten Formen zu finden seien. Fendi benützte die gebotene Gelegenheit mit dem größten Eifer. Dadurch setzte er sich aber auch immer fester in der Gunst seines Beschützers, der ihn allenthalben anempfahl. Der Graf von Lamberg, damals Präsident der Wiener Kunstschule, welcher eine auserlesene Sammlung von antiken Vasen besaß und schon seit längerem ein Werk darüber herausgeben wollte, lernte durch Barth den jungen Fendi kennen und trug diesem auf, die Zeichnungen zu jenem Werke zu machen. Nun war des jungen Künstlers Bahn gebrochen. Etrurische Vasen und geschnittene Steine waren in jener Zeit an der Tagesordnung; alle Alterthumsforscher und Kunstfreunde, durch Winkelmann's Beispiel angeregt, gaben sich fast ausschließlich damit ab, und es konnte ihnen nicht leicht Jemand willkommener sein, als ein junger Künstler, der solche Gegenstände mit Sorgfalt und Treue zu copiren vermochte. Fendi studirte nun auch zugleich an der Akademie nach dem lebenden Modelle und begann sich die Technik des Oelmalens eigen zu machen. Indessen hatte er, obgleich er viel nach Antiken zeichnete, doch eine ganz andere Neigung, und die Gemälde der niederländischen und holländischen Schule, welche sich in der Gallerie des Grafen Lamberg befanden, scheinen es vorzüglich gewesen zu sein, welche diesen Hang in das Leben riefen. — Fendi copirte mehre derselben, unter andern auch die „Zeitungsleser" von Adrian Ostade, welches Bild er später lithographirte und das wir ebenfalls in unseren „Kunstschätzen" brachten, und lernte dadurch die Technik dieser Meister kennen. Indessen schien es, als sei Fendi recht eigentlich dazu bestimmt, ein Zeichner von Denkmalen zu werden, denn Graf Lamberg machte den Director des k. k. Antiken-Cabinets, Abbé Neumann, welcher schon seit geraumer Zeit einen Künstler suchte, der die wichtigsten Gegenstände jenes Cabinets zeichnen sollte, mit Peter Fendi bekannt. So kam

dieser mitten in ein Reich von herrlichen Alterthümern, die ihn in Kurzem beinahe alles Uebrige vergessen ließen. Er erhielt die Anstellung als k. k. Cabinets-Zeichner und Kupferstecher, und als der auf Neumann folgende Director, Anton von Steinbüchel, im Jahre 1821 erst nach Venedig reiste um dort das Museo Tiepolo zu übernehmen und später nach Salzburg ging, um daselbst die Ausgrabungen römischer Alterthümer zu leiten, war Fendi sein Begleiter, der nun mit seinem gewohnten Fleiße Studien aller Art machte, indem er bald ein Gemälde irgend eines der vorzüglichsten venetianischen Meister copirte, oder Antiken abzeichnete oder Gruppen von Figuren und landschaftlichen Scenen nach der Natur entwarf. Von den letzteren führte er die Grotte von Corniale bei Triest in Oel aus, und überreichte das Bild bei seiner Rückkunft Seiner Majestät weiland Kaiser Franz, welcher dem Künstler dafür eine goldene Medaille verlieh. — Später beschäftigte sich Fendi auch mit der Lithographie, und fertigte für den Engländer Dibdin mehre Zeichnungen nach einigen Miniaturen der k. k. Hofbibliothek, welche dann in England in Kupfer gestochen wurden. Bei so mannichfacher Thätigkeit benützte Fendi aber jede freie Stunde, um auch als selbstschaffender Künstler zu wirken. Die Geschichte des Vaterlandes und die Sitten und Gebräuche seiner Bewohner zogen ihn an. Er wetteiferte, was Composition anbelangt, mit dem in diesem Fache sehr geübten Custos, Karl Ruß, mit dem er im Winter des Jahres 1821 viele Scenen aus dem neuen Testament componirte. Er fertigte 1822 seinen „Ritter Toggenburg“, die „Spinnerin am Kreuze“, „Friedrich den Schönen zu Gutenstein“ u. A. Im Jahre 1824 malte er den Erzherzog Ferdinand und Philippine Welser im Schlosse Ambras in Tirol, dann vollendete er für den Grafen von Salm seine „Emma und Eginhard“, den „Ring der Treue“, ferner zwei Klosterscenen und eine Ansicht der Stadt Salzburg. Späterhin wandte er sich, als einer der Ersten in Wien, zur Gattungsmalerei, und brachte im Jahre 1832 sein „Mädchen an der Briefpost“, den „Mönch, der die Vögel füttert“, das „Milchmädchen“, nach der Fabel des Lafontaine, und eine Scene aus der Ueberschwemmung der Donau (im Jahre 1830) zur Wiener Kunstausstellung, wo auch eine „Hagar“ von seiner Hand zu sehen war. Fendi verfertigte bei seinem rastlosen Fleiße und seiner ungemeinen Raschheit auch eine große Zahl meist sehr anziehender Aquarelle aus dem Volksleben, von denen sich viele in den Mappen der erlauchten Mitglieder des Kaiserhauses befinden. Fendi bildete mehre Schüler, unter denen Carl und Albrecht Schindler und Treml die vorzüglichsten waren. Albrecht Schindler ist jetzt auch an der Stelle seines Lehrers k. k. Cabinets-Zeichner. Fendi's Oelgemälde befinden sich in den Händen vieler Kunstfreunde. Er erfreute sich keiner festen Gesundheit und starb am 28. Aug. 1842.

Im k. k. Belvedere befindet sich von seiner Hand:

Ein Mädchen vor einem Lottogewölbe.

In der Sammlung Arthaber:

Die arme Officiers-Witwe. — Die Pfändung. — Ein Klostergang mit Andächtigen. Das Begräbniß auf dem Friedhofe.

In der Sammlung Kolowrat:

Das Gewitter (siehe die Folge).



[illegible] Verschiedenen, die ihn in Kurzem beinahe alles Uebrige [illegible] k. k. Cabinets-Zeichner und Kupferstecher, und als [illegible] im Jahre 1821 erst nach [illegible] auch Salzburg ging, um [illegible] sein Begleiter, der ihn [illegible] ein Gemälde irgend eines [illegible] oder Gruppen von Figu[ren] [illegible] Raum erlaubte. Von den letzteren führte er die Grotte [illegible] bei seiner Rückkunft Seiner [illegible] eine goldene Medaille verlieh. — [illegible] für den Engländer [illegible] k. k. [illegible], welche dann in England [illegible] Fendi aber, jede sich [illegible] Die Geschichte des Vaterlandes [illegible] wählte, was Sprechendes [illegible] Karl Ruß, mit dem er im Winter [illegible] componirte. Er fertigte 1822 seinen [illegible] „Heinrich den Schönen zu Guttenstein" u. A. [illegible] Philippine Welser im Schlosse Am[bras] [illegible] Grafen von Salm seine „Emma und Eginhard", [illegible] und eine Ansicht der Stadt Salzburg. Spä[ter] [illegible] in Wien, zur Gattungsmalerei, und brachte im Jahre [illegible] „Mönch, der die Vögel füttert", das „[illegible] [illegible] eine Scene aus der Ueberschwemmung der Donau [illegible] wo auch eine „Hagar" von seiner Hand zu sehen [war] [illegible] Weise und seiner ungemeinen Rasch[heit] [illegible] aus dem Volksleben, von denen sich viele in den [illegible] Kaiserhauses befinden. Fendi bildete mehre Schüler, unter [denen] [illegible] und Treml die vorzüglichsten waren. Albrecht [illegible] seines Lehrers k. k. Cabinets-Zeichner. Fendi's Oelge[mälde] [illegible] Händen vieler Kunstfreunde. Er erfreute sich keiner festen Gesundheit [illegible]

Im k. k. Belvedere befindet sich von seiner Hand:

[illegible] vor einem Heiligenbilde.

In der Sammlung Arthaber:

Die arme Officiers-Witwe. — Die Pfändung. — Ein Klostergang mit Andächtigen. [illegible] aus dem Friedhofe.

In der Sammlung [illegible]:

Das Gewitter (siehe die Folge).



Peter Fendi pinx. Gem. Gallerie Kolowrat. N. Dietz sc.

Das Gewitter.

Das Gewitter.

Gemälde von Peter Fendi.

(In der Sammlung Kolowrat.)

Das vorliegende Gemälde gehört zu jener Art von Gattungsbildern, deren an und für sich deutlicher Gegenstand keines Commentars bedarf und dabei doch anziehend bleibt. Der Ort der Handlung ist eine jener niederösterreichischen Bauernstuben, in welchen der riesige Kachelofen stets, wie ein viereckiger Festungsthurm in einem mittelalterlichen Städtchen, zu finden ist. Auch die aus Holzrädern zusammengebaute Schwarzwälder Uhr, die Heiligenbilder und noch manches Andere, das in einer solchen Stube nicht fehlen darf, hat der Maler getreulich angebracht. — Was die zweite aristotelische Bedingung, nämlich die Zeit anbelangt, ist es offenbar Sonntag, und zwar Sonntag Nachmittag, denn die Besitzerin des Hauses, sonst gewohnt in der bequemsten Kleidung auf dem Felde, im Garten und in dem Kuhstall zu schaffen, hat ihre neue, hohe Spizzenhaube aufgesetzt, das Mieder ordentlich geschnürt, das Brusttuch sorgfältig gelegt und sogar die Perlenschnur um den Hals gebunden. Auch die Kinder erscheinen in ihrem sommerlichen Feiertagsanzuge, und der Hausvater hat seinen alten Hut auf den Schragen des Ofens gehängt und seinen neuen hervorgeholt, um damit erst zur Kirche, „in den Segen", und darauf in das unvermeidliche Wirthshaus zu gehen, ohne welchem es für einen echten Bauer überhaupt gar keinen Sonntag geben kann. Auch die Großmutter, die sonst die Pflege der Kleinen besorgt oder jene Geschäfte der Küche verrichtet, die sie bei der Hinfälligkeit ihres Alters noch besorgen kann, hat das beste Tuch und die am mindesten vergilbte Joppe hervorgesucht, um mit gebührendem Anstande und gehöriger Langsamkeit einige Capitel aus der, schon von ihrer eigenen Großmutter gebrauchten, Hauspostille durchzubuchstabiren. Alles dieses also vergewissert den Sonntag, und zwar die zweite, der vollkommenen Ruhe gewidmete Hälfte desselben. Allein das Sonntagsbehagen sollte diesmal doch nicht ungestört bleiben, denn nach den heißen Tagen der Woche, in welcher wahrscheinlich das Getreide geschnitten wurde, begannen sich die Wolken zu ballen und aufzuthürmen, die Berge wurden düster und hüllten sich in jenes Violblau, welches dann plötzlich mit dem Grau des Regens zu wechseln pflegt, sobald sich das Gewitter zu entladen beginnt. Und das Gewitter kam. Schweres, niedrig ziehendes Gewölk streifte über die Berge hin, und verdun-

kelte die Gegend so sehr, daß die Großmutter mit ihrem Buchstabiren einhalten und die Brille in das Buch legen mußte. Aengstlich harrten die Bauern und ihre Kinder auf das Losbrechen des Gewitters, welches in Gebirgsgegenden weit fürchterlicher dröhnt und widerhallt, als auf dem flachen Lande; da flackert der erste Blitz, die Stube wird mit grell-blendendem Lichte erfüllt und der prasselnde Donner rollt über das Dorf hin, und so rasch folgt das Getöse dem Leuchten, so nahe dröhnt das Gepolter, daß die Bäuerin erschreckt den Vorhang aufhebt, um zu sehen, ob der Blitz nicht in eines der Nachbarhäuser oder in den Kirchthurm einschlug, dessen Spitze denn auch wirklich anziehend auf die rasche Flamme des Himmels gewirkt hatte. Der Knabe verläßt vor Entsetzen seine Schüssel und eilt mit ausgestreckten Armen zur Mutter, die seine kleine Schwester mit schützender Sorgfalt an sich drückt, und das kleine Huhn, der Stuben- und Spielgenosse der Kinder, läuft vor Schrecken mit ausgespreiteten Flügeln davon. Die Großmutter bekreuzt sich, und der schlafende Säugling ist der Einzige, über den das Unwetter hinzieht, ohne daß es einen Eindruck auf ihn macht; „ihm ruh'n noch in der Zeiten Schooße die dunklen und die heitern Loose.“ Das aufwachende Bewußtsein und die mit diesem heranschreitende Einbildungskraft haben bei ihm ihre Knospen noch nicht eröffnet.

Das „Gewitter“ ist in Ton und Farbe sehr hübsch gehalten, die Pinselführung nett und leicht, und die räumlichen Verhältnisse, so wie die Perspective, ohne Tadel.

Claude Gellée.

(Genannt Claude Lorrain.)

Wenn man die ganze Masse der Künstler betrachtet und dabei gewahrt, wie aus dieser großen Zahl doch eigentlich nur ein ganz kleines Häuflein wahrhaft auserwählter Geister emporsteigt, so liegt dann der Wunsch sehr nahe, zu wissen, auf welchem Wege es diese dahin brachten, um den stolzen Spruch oder das Gebet Pindar's:

„Apollon, verleihe mir, daß ich mich über die Alltagswesen erhebe
Und mit dem Scheitel bis in die Sterne reiche!"

zu verwirklichen. Natürlicher Weise mußten sie schon bedeutende Gaben mitbringen, wenn sich diese auch manchesmal erst spät und durch besondere Umstände entwickelten, wie es bei Gellée der Fall war, der allgemein unter seinem Taufnamen Claude bekannt ist.

Er wurde 1600 auf dem Schlosse de Champagne bei Toul geboren. Sein Vater Pierre Gellée war ein sehr armer Pastetenbäcker; aber noch ärmer war der kleine Claude, denn man sprach dem Knaben alle und jede Geistesfähigkeit ab, und sein eigener Vater hielt ihn für zu dumm, um selbst nur eine Pastete kneten und das Feuer im Ofen anmachen zu können. Der Bruder Pierre Gellée meinte daher, da mit dem Jungen sonst nichts anzufangen sei, ihn zu einem Kirchendiener aufzuerziehen, allein da selbst ein Küster doch etwas lesen können soll, war auch dies unmöglich, indem Claude es nicht einmal zum Buchstabiren brachte. Endlich, als man ihn gar zu sehr mit dem Eintrichtern der Weisheit quälte, kam der bedauernswerthe Bursche zu einem kühnen Entschluß, nämlich dem davonzulaufen, um allen weiteren Quälereien zu entgehen. Geistesarme Menschen sind meistens Starrköpfe, und so beharrte auch Gellée auf seinem Vorsatz. Er vermiethete sich, um von den Seinigen so weit als möglich weg zu kommen, als Diener bei einigen Malern, die eben aus Vlamland kamen, um durch Frankreich nach Italien zu ziehen. Diese Flucht war auch zugleich der erste Schritt, der ihn mit der Kunst in Berührung brachte, von der er früher vielleicht eben so wenig eine Idee hatte, als er sich jetzt träumen ließ, daß er einst einer der berühmtesten Landschaftmaler werden würde.

Bei einem Festschmause, welchen die zu Rom angelangten Künstler gaben, entwickelte Claude zum erstenmale sein Talent, das heißt, nicht in artistischer Beziehung, sondern in

Betracht der Pastetchen; denn während er zu Hause kaum zum Heizer geschickt genug war, buk er hier so delicate Sachen, daß er allgemeines Lob erhielt, ja sogar solche Begeisterung erregte, daß ihn der Maler Agostino Tassi (ein Schüler Paul Brill's) seinen bisherigen Gebietern entführte und ihm den hohen Doppelrang seines Koches und Farbenreibers verlieh. — Claude, der bei dem Vater so wenig anstellig war, hatte sich also, trotz seiner vielbeschrienen Dummheit, recht wohl gemerkt, wie man gute Pastetchen macht. Auch war er durch diese Entführung der Kunst wieder um einen Schritt, nämlich bis zum Farbenstein und Läufer, näher gebracht.

Allein es ging sehr langsam mit diesem Weiterrücken. Er sah wohl den Tassi und Andere malen, aber es dauerte lange, bis die Lust dazu in ihm erwachte, und so blieb er — so erzählt man wenigstens — bis in sein sechs und dreißigstes Jahr Farbenreiber und Koch! — Nun aber kam ein Wendepunct. Claude fühlte sich plötzlich wie von unsichtbarer Macht angetrieben, Landschaften zu malen, und zwar nicht so wie sie die andern Maler, Brill, Both u. s. w. machten, sondern so wie er selbst wollte und wie die Natur seinen eigenen Augen erschien. Wohl fielen seine Erstlingsversuche sehr schlecht aus, da er Niemand hatte, der ihm einiges von der Technik des Oelmalens gezeigt hätte, wohl mußte er dabei die tiefste Dürftigkeit ertragen, nichts desto minder war er aber rastlos. Er trieb sich schon lange vor Sonnenaufgang in den Gebirgen herum, um Lüfte, Lichtwirkungen, Töne und Formen zu studiren, und eilte dann in der sengenden Sonne nach seiner armseligen Wohnung, um die empfangenen Eindrücke auf der Leinwand wieder zu geben. Niemand wollte seine Arbeiten kaufen, Niemand kümmerte sich um den erbärmlichen Pinsler; er mußte die bittersten Demüthigungen ertragen und die herbste Noth erdulden. Aber es lag ein eiserner Muth in seiner Seele, und eben jene Kränkungen und Entbehrungen stachelten seinen Willen und trugen zur Entwicklung seines Geistes bei. Doch fehlte ihm, wie schon angedeutet, noch immer die Art des Ausdruckes, nämlich die Technik, und seine Erzeugnisse blieben mager, ängstlich und unsicher.

Da kam er eines Tages wieder nach Tivoli und wanderte trüb und ernst an den tausendfach gepriesenen Wasserfällen vorüber, als er plötzlich erstaunt stehen blieb, denn dicht vor ihm saß neben dem Gebüsche ein Maler mit Staffelei, Palette und Pinsel, und malte nach der Natur.

Er malte nach der Natur! das war der große elektrische Schlag für Claude, der die Natur bisher nur angesehen und dann aus der Idee gemalt hatte. Jener Maler hatte die Unmittelbarkeit, während Claude erst übersetzen mußte; jener malte das was er fand, dieser aber mußte erst lange suchen, bis er nur halbweges zu dem gelangte, was er eigentlich wollte. Mit einemmale war es nun Tag geworden vor Claude's Augen; er ging hin zu dem Maler, frug ihn, besprach sich mit ihm, und war entzückt von ihm, denn dieser Maler war der ehrliche, deutsche Sandrart, der kein Kunst- und Zunftgeheimniß kannte und dem Forschenden alles treuherzig mittheilte, was er je über Studien und Technik der Malerei erfahren hatte.

Von da an waren Claude und Sandrart wie Orestes und Pylades. Sie gingen täglich mit einander hinaus, um nach der Natur zu arbeiten, ja sie wohnten und schliefen endlich zusammen, und Claude entwickelte sich unter dem Schutze seines lieben Freundes von Tag zu Tag mit solcher Schnelligkeit, daß alles darüber erstaunt war. Niemand freute sich aber mehr als Sandrart, und als dieser endlich von Rom abreiste, war Gellée dankbar genug, ihm einige

seiner schönsten Landschaften zum Andenken zu schenken, welche der deutsche Künstler bis zu seinem Tode in Ehren hielt.

Nichts führt einen Künstler schneller vorwärts, als die Anerkennung seiner Vorzüge durch andere Künstler. Der arme, verkannte Claude war von Sandrart in den Kreis der Maler eingeführt, von ihm gepriesen und anempfohlen, und bald wurde er immer bekannter, gelobter und gepriesener, und es war, als wollte das Geschick gut machen, was es früher gegen Claude gesündigt hatte. Nach kurzer Frist war Gellée einer der ersten Künstler Rom's, ein Freund des Cardinals Bentivoglio und ein entschiedener Liebling Papst Urban des Dritten. Ja, es kam zuletzt so weit, daß seine Werkstätte nur von den ausgezeichnetsten Männern, oder nur von Personen des höchsten Ranges besucht werden durfte. Seine Bilder, für die man anfangs nicht einmal einige Pauli geben wollte, stiegen endlich so ungeheuer im Preise, daß sie nur von Königen, Fürsten oder sonst ungewöhnlich reichen Leuten gekauft werden konnten.

Claude blieb übrigens bei so seltenem Glück und bei dem steten Umgang mit den höchsten Persönlichkeiten einfach und ruhig, gütig und wohlwollend. — Er erbaute sich zu Rom am Monte Gianicolo eine Villa, die noch heute steht, und von prachtvollen Pinien beschattet ist, welche, da sie noch jung waren, wahrscheinlich von seinen eigenen Händen gepflegt wurden. Die Siebenhügelstadt war überhaupt sein Lieblingsaufenthalt. Er bekam wohl einen Ruf vom bayerischen Hofe und leistete ihm Folge, bei welcher Gelegenheit er das jetzt nicht mehr bestehende Landhaus zu Harlaching bei München bewohnte, allein er kehrte nach Beendigung seiner Arbeiten nach Rom zurück, wo er 1682, also in einem Alter von zweiundachtzig Jahren, starb und in der Kirche der h. Dreifaltigkeit am Berge (Trinità del monte) begraben wurde.

Claude blieb unverheirathet, auf daß er ganz und gar der Kunst leben könne. Damit ihm aber auch seine Geldangelegenheiten und die häusliche Wirthschaft keine Zeit raube, ließ er einen seiner Vettern nach Rom kommen, der ihm dies alles verwaltete und ihm sogar die Pinsel und Farben kaufte. Gellée, der anfangs bloß ganz kleine Bilder fertigte, malte späterhin nicht nur in Oel, sondern auch al fresco.

Zu Wien gelten als von seiner Hand:

In der Gallerie Esterhazy:
Eine Landschaft mit einer Brücke (Sonnenuntergang).
Eine Landschaft mit weiter Ferne.
Eine Landschaft, rechts große Felsen.
Eine Landschaft mit einer Mühle.
Ein Seehafen (Sonnenaufgang).
Eine Landschaft mit großen Bäumen (s. d. Folge).

In der k. k. akademischen Gallerie:
Ein Seehafen mit Figuren. (?)
Eine Gruppe Schafe (Studie).
Eine Landschaft bei Sonnenuntergang.

Lämmer in einer Hürde (Studie).
Eine Landschaft. (?)
Eine waldige Gegend.
Eine große Landschaft.

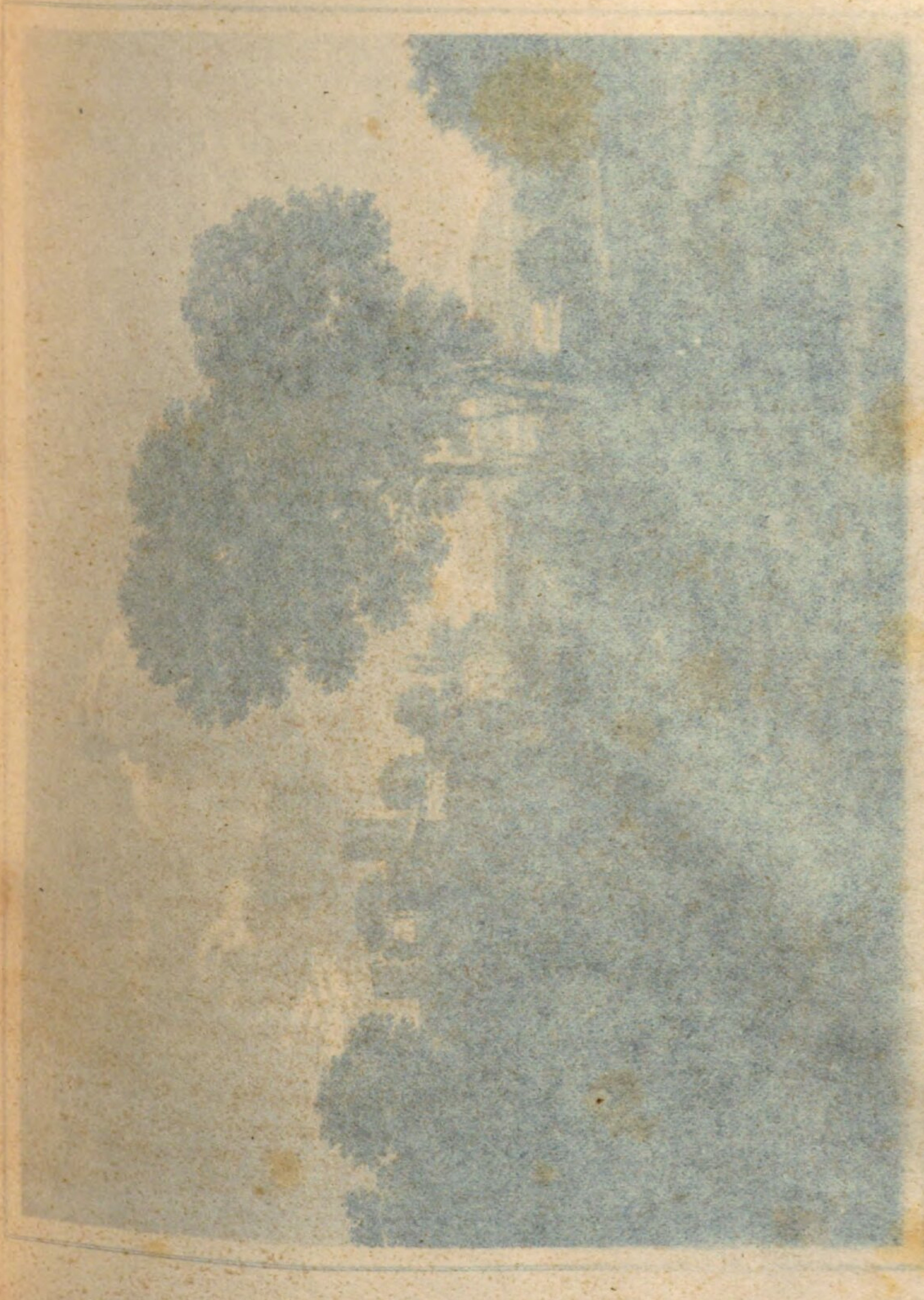
In der Gallerie Czernin:
Eine Landschaft. Die Figuren (Johannes, der in der Wüste predigt) sind von Filippo Lauri.

In der Sammlung Adamovitz:
Eine kleine Landschaft, sehr hübsch, die Figuren ebenfalls von F. Lauri.

In der Sammlung Hussian:
Eine große Landschaft mit schöner Ferne. Figuren von Lauri.
Eine kleine Landschaft. (?)

In der Sammlung Berger:
Zwei Querlandschaften.

Claude radirte mehr denn vierzig Blätter, von denen manche sehr selten sind und zu sehr hohen Preisen angekauft werden. Als das Vorzüglichste derselben rühmt man das „Stadtthor", vor welchem zwei Männer Bohlen auf einander legen. Drucke davon vor der Schrift und der Nummer sind zu den besonderen Raritäten zu zählen.





Claude Lorrain pinx. Gem: Gallerie Esterhazy. P. Ahrens sc.

Römische Landschaft.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Römische Landschaft.

Gemälde von Claude Gellée, genannt Claude Lorrain.

(In der Gallerie Esterhazy.)

Der erste Blick auf dieses Bild beurkundet, daß die landschaftlichen Motive desselben der Umgegend Rom's angehören. Die Ferne, so wie die Häuser und Bögen des Mittelgrundes bieten iene Formen dar, die man im mittleren Italien wohl oft sieht, an denen man sich aber nicht satt schauen kann, weil sie immer in anderer Umgebung und in anderer Beleuchtung vorkommen. Nur der Fluß scheint etwas zu klar, etwas zu spiegelnd hell für die meist trübe Tiber zu sein, die aus den apenninischen Bergen vielen Lehm mit sich führt, und diesen selbst noch eine bedeutende Strecke hinaus in das Meer trägt, woher sie den Namen der „gelben" Tiber trägt. Was indessen diese vorliegende Landschaft ganz besonders auszeichnet, das sind die hohen Bäume, welche sich fast in der Mitte des Bildes erheben und hoch über den Horizont, beinahe bis an den Rahmen der Tafel aufsteigen. Der Landschaftmaler liebt es nämlich in der Regel, seine größeren Gegenstände mehr nach den Seiten des Bildes hin zu rücken, damit dieses desto leichter an Perspective gewinne und die Ferne besser zurücktrete. Auch vermeidet man es, die Linien der Ferne zu durchschneiden. Hier scheint aber Gellée gerade das Entgegengesetzte versucht zu haben, und daß es ihm gelang, war bei seinen ungewöhnlichen Fähigkeiten nicht zu verwundern.

Claude wußte in seinen Landschaften überhaupt ein gewisses Etwas zu erreichen, was man vor ihm nicht kannte, nämlich die Stimmung der Landschaft zu verschiedenen Tageszeiten. Früher malte man meist nur Sturm, stilles, von Wolken gemildertes Tageslicht oder hin und wieder vollen Sonnenschein. Gellée hingegen ging mehr in das Detail. Mit seinem ungewöhnlich feinen Gefühl wußte er alle, auch die kleinsten Einzelheiten der Töne aufzufassen und verstand dadurch nicht nur Tag- und Abend- oder Nachtlandschaften darzustellen, sondern sogar gewisse Stunden des Tages zu schildern, auf die wohl kaum ein anderer Landschaftmaler gedacht haben würde. So beschreibt z. B. Sandrart in seiner „Teutschen Akademie der Bau-, Bild- und Malereikünste (2. Theil, Seite 333)" ein Bild Gellée's, welches dieser für den Freiherrn v. Mayer gemalt hatte und in welchem die zweite Stunde des Nachmittags auf das vortrefflichste wiedergegeben

war. Eines seiner vorzüglichsten Werke ist die „Mühle" in der Gallerie Borghese zu Rom; hier athmet man wirklich den Duft des frühesten Morgens, und das ganze Gemälde scheint von jener angenehmen Kühle durchweht, welche in Italien nur unmittelbar vor Sonnenaufgang zu finden ist. Gellée's Werke, welche so vielen Beifall fanden, wurden auch schnell nachgeahmt, und zwar nicht stets auf die ehrlichste Weise, so daß er, um wahre Kunstfreunde vor Verfälschungen zu behüten, ein eigenes Buch anlegte, in dem er die Skizzen aller von ihm verfertigten Bilder sammelte, und welches er, im Gegensatze zu den erwähnten Betrügereien, „Liber veritatis" (das Buch der Wahrheit) nannte, weil Jedermann darin auf das Genaueste ersehen konnte, ob irgend ein unter dem Namen Claude zu kaufendes Bild echt sei oder nicht. Dieses Liber veritatis kam nach dem Tode Gellée's in die Sammlung des Herzogs von Devonshire und wurde 1797 in zwei hundert Blättern von John Boydell zu London in zwei Bänden herausgegeben, welche 1819 von Richard Earlom noch durch einen dritten Band von hundert weiteren Blättern vermehrt wurden.

Francesco Raibolini,

genannt Francesco Francia.

Francia, der frommste Meister der bolognesischen Schule, war schon als Jüngling ausgezeichnet durch sein stilles, liebenswürdiges Betragen und den Wohllaut seiner Rede. Er wurde seinem Vater Giulio Raibolini, welcher Maler war, etwa um 1450 zu Bologna geboren, und kam noch als Knabe zu einem Goldschmied in die Lehre, wo er sehr rasche Fortschritte machte, indem er neben der Führung des Hammers eifrig zeichnete und endlich dadurch die Fähigkeit erreichte, auch einige der damals sehr geschätzten und jetzt zu den Seltenheiten gewordenen Niello's zu fertigen. Die Nielloarbeit, deren Erfindung gewöhnlich dem Florentiner Maso Finiguerra zugeschrieben wird, bestand darin, daß der Goldschmied auf seine gefertigten Gefäße, Schalen u. s. w. mit dem Grabstichel eine Zeichnung eingrub und dann diese vertieften Striche mit einer ziemlich leichtflüssigen Mischung von Blei und Silber ausfüllte. Durch dieses Verfahren erschien die Zeichnung in schwärzlicher Farbe. Die Goldarbeiter pflegten diese Eingrabungen, bevor sie dieselben mit dem Gußmetalle einließen, mit einer schwarzen Farbe abzudrucken, um deren allenfallsige Mängel zu sehen und sie verbessern zu können, und diese Art von Abdrücken gab später die Veranlassung zur Erfindung oder besser gesagt zur Ausbildung des Stiches in Kupfer. Die Akademie der schönen Künste zu Bologna besitzt noch zwei Niello's von der Hand des Francia, der auch die Emaille (Smalto) vortrefflich zu behandeln wußte; wie denn Vasari behauptet, daß Francesco alles das, was in sein Fach schlug, besser machte als ein Anderer und daß selbst seine Schaumünzen (Medaglie) von Jedermann bewundert wurden. In Folge dessen fertigte Francia auch die Hohlformen für die Münzen der Zecca zu Bologna, wie er denn auch die Stempel zu jenen Münzen gemacht hatte, welche Papst Julius bei seinem Einzuge zu Bologna auswarf, die auf dem Avers das Bildniß des Papstes und auf der Rückseite die Worte trugen: „Bononia per Julium a tyranno liberata“, und so gefielen, daß Francesco bis in die Tage des Papstes Leo für die Zecca fortarbeitete. Aber während er auf diese Weise Ehre gewann, machte er die Bekanntschaft des Andrea Mantegna und anderer Maler, deren Ruhm bereits ganz Italien durchflog und dies brachte ihn 1490, also erst in seinem vierzigsten Jahre, auf den Gedanken,

auch einen Versuch in der Malerei zu wagen, was ihm, da er fest im Zeichnen war und die Formen genau kannte, bei seinen großen Gaben nicht sehr schwer fallen konnte. Und wirklich malte er sogleich für den Bartolomeo Felicini eine Altartafel für die Kirche Misericordia vor den Mauern Bologna's, welches Gemälde in späterer Zeit in die akademische Gemäldesammlung der eben genannten Stadt gebracht wurde, wo es sich noch jetzt vorfindet. Francia schrieb auf das Bild: „Opus Franciae aurificis MCCCCLXXXX". Er nannte sich also, vermuthlich um nicht zu unbescheiden als Maler aufzutreten, noch immer einen Goldschmied; allein trotz dieser künstlerischen Demuth gefiel dieses Bild doch so sehr, daß Johann II. aus dem Hause Bentivoglio, der damalige „Signor di Bologna", sogleich ein zweites Gemälde für die St. Jacobskirche bestellte, auf welchem Francia den Kopf der Madonna mit solcher Schönheit und Innigkeit darstellte, daß er, wie mehre Kenner bestätigen, der Hand eines Rafael würdig gewesen wäre.

Von nun an schien sich Francia mit besonderer Liebe der Malerei zu widmen, aber er arbeitete noch als Goldschmied fort und hatte hier die Eigenheit, so wie er sich auf seiner ersten Malerei aurifex nannte, auf seinen Arbeiten in Metall die Worte: „F. Francia pictor" einzugraben. Durch seinen fortgesetzten Fleiß breitete sich sein Ruhm als Maler von Bologna auch auf die übrigen Städte Italiens aus, und bald erhielt er auch von anderer als einheimischer Seite die ehrenvollsten Aufträge, so daß die Bewohner Bologna's mit Stolz auf ihren Mitbürger sahen und ihm die größte Hochachtung angedeihen ließen. Man rühmt den Bolognesen überhaupt nach, daß sie — andern Städtern oft sehr ungleich! — ein Vergnügen darein setzten, ihre ausgezeichneten Landsleute vor allen übrigen hervorzuheben, und so ereignete es sich denn, daß einige vornehme Bolognesen, welche zu Rom die Werkstätte des Rafael besuchten, gegen diesen Meister so viel Herrliches über Francia äußerten, daß sich der Urbiner bewogen fühlte, mit Raibolini einen Briefwechsel zu eröffnen, in Folge dessen Francia gerne die Arbeiten Rafaels gesehen hätte, allein Francesco war schon zu weit in den Jahren vorgerückt, um die Reise unternehmen zu können. Als aber Rafael die noch jetzt zu Bologna befindliche heil. Cäcilia für den Cardinal Pucci gemalt hatte, und das Bild nach jener Stadt gesendet werden sollte, wandte derselbe sich (um das Jahr 1516) schriftlich an Francia, mit der freundlichen Bitte, die Aufstellung des Bildes besorgen zu wollen und seine Ansichten über die Mängel desselben kund zu geben.

Die Sage erzählt nun, denn das Folgende ist keineswegs verbürgt, daß Francia von dem Anblick dieses Bildes so überwältigt wurde, daß ihm schwindelte und er später so schwer erkrankte, daß die Aerzte bald alle Hoffnung aufgaben, und der Greis in kurzer Zeit starb. Allein selbst während seiner Krankheit leitete Francia durch seinen Rath die Aufstellung jenes herrlichen Gemäldes in der Kirche San Giovanni in Monte.

Es ist wohl möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß der fast siebenzigjährige Francia von der h. Cäcilia des noch jugendlichen Rafael auf das tiefste ergriffen wurde; allein daß er sich, wie auch der oft wortreiche Vasari erzählt, darüber zu Tod kränkte, weil ihm plötzlich ein Jüngerer den Ruhm des besten Meisters raubte, ist bei dem würdigen Wesen Francia's und bei seiner stillen Frömmigkeit kaum zu denken. Weit wahrscheinlicher dürfte die Ansicht sein, daß der ergraute Raibolini, ermattet von seinem vielen und angestrengten Arbeiten, schon den Keim eines körperlichen Leidens in sich trug, das nun, durch die Aufregung, welche Rafael's Bild bei Francia

hervorbrachte — und wer fühlt sich vor jener h. Cäcilia nicht aufgeregt? — zu Tage gefördert, und von wichtigthuenden Zungen sogleich benützt wurde, um etwas Neues und Interessantes zu erzählen.

Francia malte nicht nur in Oel, sondern auch auf nassem Kalk. Er starb, der neueren Annahme zufolge am 6. Jänner 1517 und hinterließ mehre Kinder, von denen sich Giacomo, der ebenfalls den Beinamen Francia fortführte, der Malerei widmete, indem er seinen Vater nachzuahmen trachtete. Ebenso wurde auch ein Enkel des alten Francia, Giov. Battista, Maler, ohne daß er jedoch zu irgend einer Bedeutsamkeit gelangte.

Francia's Gemälde haben neben ihrer großen Tiefe der Empfindung und der Reinheit und dem Adel der Formen, auch eine in den späteren Werken der bolognesischen Schule sehr oft vermißte Klarheit der Farbe. Aus seinen Figuren spricht eine solche Demuth und Frömmigkeit, daß selbst Giov. Bellini noch irdisch und weltlich daneben aussehen würde. — Francia's Bilder gleichen sich alle zum Verwechseln, immer dieselbe anspruchlose, etwas ascetisch magere Zeichnung, dieselbe merkwürdig klare, helle, anscheinend kunstlose Färbung, dieselbe ernste Behandlung, die jeden sinnlichen Reiz, der nicht aus der Erhabenheit des Stoffes und der frommen Empfindung herstammt, zu verachten scheint. Auch sind sie bei der Sorgfalt, welche dieser Meister auf seine Arbeiten verwendete, gewöhnlich sehr gut erhalten.

Wien besitzt folgende Gemälde von seiner Hand:

Im k. k. Belvedere:

Die heilige Maria mit dem Kinde auf einem Throne sitzend. Zu den Seiten die h. Katharina und St. Franciscus. Vorne steht der kleine h. Johann und zeigt auf das Jesuskind. Ein ganz vortreffliches Bild.

In der k. k. akademischen Gallerie:

Die Madonna auf dem Throne (s. d. Folge).

In der Gallerie Liechtenstein:

St. Nikolaus.

In der Gallerie Esterhazy:

Die h. Jungfrau mit dem Jesuskinde. Ein Bild voll tiefer Frömmigkeit.

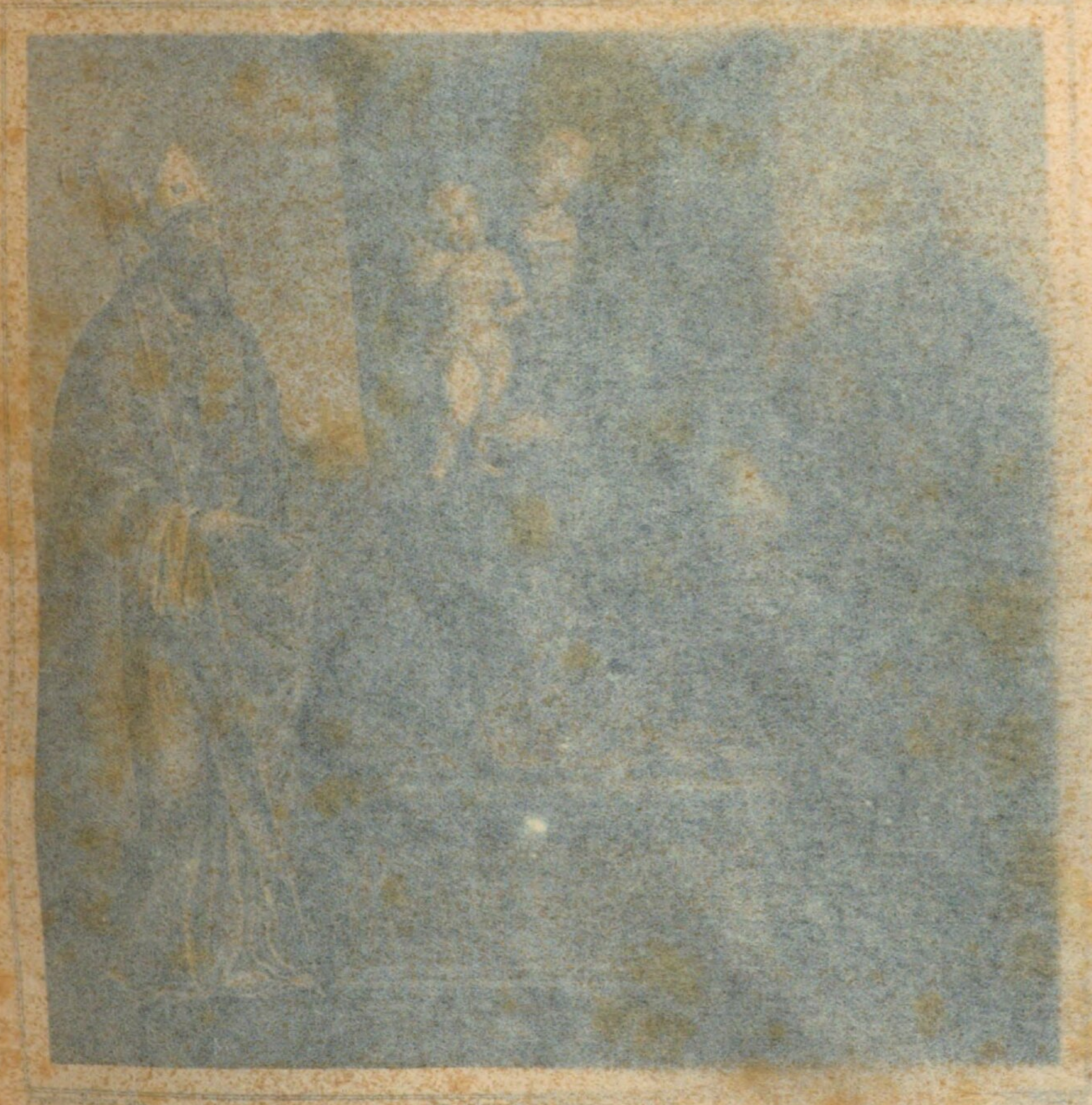
Madonna auf dem Throne.

Gemälde von Francesco Raibolini, genannt Francia.

(In der k. k. Gallerie der Akademie der Künste.)

Auf einem Throne von grauem Steinwerk sitzt die Mutter des Heilandes, durch einen rothen Vorhang von dem Hintergrunde getrennt. Auf ihrem Schooße steht das Jesuskind, und links von dem Throne der heil. Lucas, mit Buch und Feder, in grünem Unterkleide und dunkelrothem Mantel. Diesem Evangelisten gegenüber steht ein heiliger Bischof mit der weißen Mitra auf dem Haupte und dem Modelle einer Stadt in den Händen. An seiner Achsel lehnt der Hirtenstab, sein Unterkleid ist weiß, der Mantel gelb und mit Zierrathen versehen. Die Landschaft ist höchst einfach. Die vorzüglichsten Theile dieses Gemäldes sind der Kopf der Madonna, das Jesuskind und der Kopf des h. Bischofs, sie athmen ganz die Tiefe der Empfindung, welche alle Werke Francia's durchweht. Auch erfreuen sich die genannten Parthien einer großen Klarheit der Färbung, das Auge weilt gerne auf diesen freundlichen Tinten und auf der weichen Carnation. Nicht ganz so verhält es sich mit den Gewändern, welche nicht allenthalben an die gefällige und geschmackvolle Weise Francia's erinnern. Auf dem Sockel des Thrones steht geschrieben: OPVS. FRANCIAE. AVRIFICIS. MDXIII.

Francia nennt sich also auch hier wieder einen Goldschmied. Aber wenn wir ein Urtheil wagen dürfen, so möchten wir glauben, daß das Bild, der Jahreszahl zufolge, zwar von Raibolini, der damals schon dreiundsechzig Jahre zählte, angefangen wurde und daß die von uns bezeichneten Parthien wirklich von seiner Hand herrührten, daß das Bild dann aber von fremdem Pinsel seine Vollendung erhielt. Indessen bleibt dasselbe, selbst wenn unsere Vermuthung gegründet wäre, schon wegen der Anordnung des Ganzen und der nicht zu großen Häufigkeit von Francia's Werken, ein sehr beachtenswerthes Gemälde, welches die Aufmerksamkeit jedes Kunstfreundes auf sich ziehen und seine Wißbegierde reizen wird, um zu erörtern in wiefern die hier angedeutete Meinung Grund habe oder nicht.



Madonna auf [illegible]

Madonna auf dem Throne.

Gemälde von Francesco Raibolini, genannt Francia.

(In der k. k. Gallerie der Akademie der Künste.)

[illegible] Throne von grauem Steinwerk sitzt die Mutter des Heilandes, durch einen ro[illegible] von dem Hintergrunde getrennt. Auf ihrem Schooße steht das Jesuskind, und links [illegible] der heil. Lucas, mit Buch und Feder, in grünem Unterkleide und dunkelrothem Mantel. Diesem Evangelisten gegenüber steht ein heiliger Bischof mit der weißen Mitra auf dem [illegible] und dem Modelle einer Stadt in den Händen. An seiner Achsel lehnt der Hirtenstab, [illegible] Unterkleid ist weiß, der Mantel gelb und mit Zierräthen versehen. Die Landschaft ist höchst [illegible]. Die [illegible] Theile dieses Gemäldes sind der Kopf der Madonna, das Jesuskind und der Kopf des h. Bischofs, sie athmen ganz die Tiefe der Empfindung, welche alle Werke Francia's durchweht. Auch erfreuen sich die genannten Parthien einer großen Klarheit der Färbung, das Auge weilt gerne auf diesen freundlichen Tinten und auf der weichen Carnation. [illegible] ganz so verhält es sich mit den Gewändern, welche nicht allenthalben an die gefällige und geschmackvolle Weise Francia's [illegible]. Auf dem Sockel des Thrones steht geschrieben: OPVS. FRANCIAE. AVRIFICIS. [illegible]

Francia [illegible] wieder einen Goldschmied. Aber wenn wir ein Urtheil wagen [illegible] das Bild, der Jahreszahl zufolge, zwar von Raibolini, der [illegible] angefangen wurde und daß die von uns bezeichneten Parthien [illegible] berühren, daß das Bild dann aber von fremdem Pinsel seine Vollendung [illegible] dasselbe, selbst wenn unsere Vermuthung gegründet wäre, schon wegen der [illegible] des Ganzen und der nicht zu großen Häufigkeit von Francia's Werken, ein sehr beachtenswerthes Gemälde, welches die Aufmerksamkeit jedes Kunstfreundes auf sich ziehen und seine Wißbegierde reizen wird, um zu erörtern in wiefern die hier angedeutete Meinung Grund habe oder nicht.



Francesco Francia pinx. | Gem. Gallerie der k.k. Akademie der Künste. | C. P. Merckel sc.

Madonna auf dem Throne.

Verlag der Kunst Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die heilige Katharina.

Gemälde von Carlo Dolce.

(In der Gallerie Schönborn.)

Da wir schon an einem andern Orte das Wenige, was aus Carlo Dolce's Leben bekannt ist, mittheilten und das vorliegende Gemälde, die h. Katharina darstellend, welche in ihren Büchern liest, in seiner ganz einfachen Composition keiner Erläuterung bedarf, wollen wir einiges über diese Heilige selbst bemerken, welche so häufig, besonders von den Meistern der italienischen Schule dargestellt wurde, und wie die heilige Cäcilia die Beschirmerin der Musik ist, als die Patronin der Philosophen und Gelehrten gilt. Die Legende also spricht:

Zur Zeit, als Kaiser Maximinus das Scepter der Herrschaft führte, hatten die Christen einen schweren Stand; denn dieser Günstling des Glückes war rauh und wild, und hielt, erfaßt von den Stahlketten der Gewohnheit, fest an dem alten Götterglauben, da er, wie noch so mancher andere seiner Tage, die Einheit des höchsten Wesens nicht fassen konnte. Maximinus Daja war ursprünglich Viehhirt und ging dann zu den Soldaten. Die Launen des Schicksals begünstigten den nichts scheuenden Krieger und mit einemmale war er, ohne die mindesten Kenntnisse gesammelt zu haben, Tribun, bald darauf Feldherr und als solcher schon am nächsten Tage Cäsar und zwar ein Cäsar, der nichts gelten lassen wollte, als seine eigene Meinung und kein Gesetz kannte, als seine Gewalt. Deshalb ließ er auch in seinem Lande das strenge Gebot ergehen: daß Jedermann den alten Gottheiten opfern müsse.

Da lebte aber zu Alexandria eine Jungfrau, die aus einem königlichen Hause stammte, und, obgleich noch in den Knospenjahren des Lebens, schon bedeutende Kenntnisse errungen hatte. Diese, Namens Katharina, trat nun, eben während eines großen Opfers, vor den Gewaltigen hin und frug ihn, wie er so thöricht sein könnte Menschen göttliche Ehren zu erweisen, die erst durch das Dunkel der Sage zu Heroen und zu Göttern gemacht wurden. „Hast du," rief sie, „selbst nicht Verstand genug diese Thorheit einzusehen, so frage doch deine Philosophen darüber und erkenne dann den einzigen, wahren Gott!"

Maximinus war über die Kühnheit dieser Sprache erstaunt, und zwar um so mehr als Katharina ein Wesen von ganz ungewöhnlicher Schönheit und mit einem Muthe, mit einer That-

kraft begabt war, welche unwillkührlich Ehrfurcht geboten. Der Cäsar gab also — vielleicht zum erstenmale seit er zu seiner jetzigen Macht gelangt war — nach, und berief fünfzig seiner Weltweisen, welche die Ansichten der jungen Christin widerlegen sollten. Der Wortstreit begann im Palaste des Mariminus vor einer großen Menge Volkes. Aber alle Bemühungen, alle Wendungen der Philosophen waren umsonst, die einsichtvolle und begeisterte Katharina schlug sie mit ihren eigenen Worten, sie legte ihnen Beweisstellen aus den Werken ihrer eigenen Schriftsteller vor und sprach endlich so überzeugend, so hinreißend von der Einigkeit des Höchsten und dem Unsinn der Vielgötterei, daß die sämmtlichen Gelehrten nichts mehr zu erwidern wußten und sich für geschlagen erklärten. Da ergrimmte Mariminus über die Maßen. Er ließ einen riesigen Scheiterhaufen errichten und die fünfzig unglücklichen Redner in dessen Flammen werfen. Katharina aber hatte ihn stutzig gemacht. Er sah an ihr, daß man eben so tapfer mit den Worten als mit dem Schwert sein könne und verlegte sich auf Schmeicheleien, ja er trug ihr, trotzdem daß er schon vermählt war, sogar an, den Thron mit ihr zu theilen, wenn sie seinen Göttern opfere. Daß solche Lockungen bei einem Charakter, wie der Katharinens erfolglos blieben, war wohl natürlich und eben so natürlich war es auch, daß sich Marimin dafür rächen wollte. Er ließ deshalb die Jungfrau vorerst in das Gefängniß werfen, da sie aber auch hier noch für das Christenthum wirkte, ja sogar die Kaiserin, von welcher sie heimlich besucht ward, so wie den Feldherrn Porphyrius von der Echtheit des neuen Glaubens überzeugte, so befahl Marimin sie mittelst eines durch Seile beweglichen Stachelrades langsam zu tödten. Allein das Rad, so sagt die Legende, konnte der Heiligen nichts anhaben, darum gab Marimin den Befehl sie durch das Schwert hinzurichten, welches am 25. November geschah. Ihren Leichnam trugen die Engel nach dem Berge Sinai, auf welchem sie ihn begruben.

Bei einer Heiligen wie Katharina, mit ihrer Jugend, Schönheit und Weisheit, mit ihrem Muthe und ihrem begeisterten Eifer trifft alles zusammen, was einen Künstler zu Darstellungen bewegen könnte, und das ist auch der Grund weßhalb wir diese Heilige so oft vorgestellt finden. Auch die Scene, wie ihr Leichnam von den Engeln getragen wird, gab besonders in neuerer Zeit Anlaß zu anmuthigen, sehr verdienstvollen Gemälden.



[illegible] unwillkürlich Ehrfurcht geboten. Der Cäsar gab also — vielleicht zum [illegible] jetzigen Macht gelangt war — nach, und berief fünfzig seiner Welt[illegible] der jungen Christin widerlegen sollten. Der Wortstreit begann im [illegible] einer großen Menge Volkes. Aber alle Bemühungen, alle Wendun[illegible] die einsichtsvolle und begeisterte Katharina schlug sie mit ihren [illegible] Beweisstellen aus den Werken ihrer eigenen Schriftsteller vor [illegible] so hinreißend von der Einigkeit des Höchsten und dem Unsinn [illegible] Gelehrten nichts mehr zu erwidern wußten und sich für [illegible] Maximinus über die Maßen. Er ließ einen riesigen Schei[illegible] fünfzig unglücklichen Redner in dessen Flammen werfen. Katharina [illegible] Er sah an ihr, daß man eben so tapfer mit den Worten als mit [illegible] verlegte sich auf Schmeicheleien, ja er trug ihr, trotzdem daß er [illegible] an, den Thron mit ihr zu theilen, wenn sie seinen Göttern opfere. [illegible] Charakter, wie der Katharinens erfolglos blieben, war wohl na[illegible] war es auch, daß sich Maximin dafür rächen wollte. Er ließ deshalb [illegible] in das Gefängniß werfen, da sie aber auch hier noch für das Christenthum [illegible] von welcher sie heimlich besucht ward, so wie den Feldherrn Por[illegible] des neuen Glaubens überzeugte, so befahl Maximin sie mittelst eines durch [illegible] langsam zu tödten. Allein das Rad, so sagt die Legende, konnte der Heiligen [illegible] darum gab Maximin den Befehl sie durch das Schwert hinzurichten, welches am 25. November geschah. Ihren Leichnam trugen die Engel nach dem Berge Sinai, auf [illegible]

Bei einer Heiligen wie [illegible], mit ihrer Jugend, Schönheit und Weisheit, mit ihrem Muthe und [illegible] trifft alles zusammen, was einen Künstler zu Darstellungen bewegen [illegible] der Grund weßhalb wir diese Heilige so oft vorgestellt finden. Auch die [illegible] von den Engeln getragen wird, gab besonders in neuerer Zeit Anlaß zu [illegible] Gemälden.



Carlo Dolce pinx. | Gem. Gallerie Schönborn. | M. Deyerl sc.

Die heilige Catharina.

Georg Rafael Donner.

Der Zimmermann Peter Donner war im Jahre 1689 von dem Stifte Heiligenkreuz nach dem Marchfelde gezogen, dessen Ortschaften durch die Türken bei der zweiten Belagerung Wien's so gänzlich zerstört und verbrannt worden waren, daß Handwerker aller Art nöthig waren, um die Wohnungen wieder aufzurichten. Ja es erging aus Mangel an Menschen unter Trompetenschall der Ruf, daß sich Jene, welche Land- und Weinbau verstünden, melden sollten, da ihnen auf jenen Feldern, wo später (1809) die zwei großen Napoleonschlachten bei Aspern und Wagram geschlagen wurden, nebst den Brandstätten ein Stück Land mit zehn steuerfreien Jahren zum Eigenthum gegeben werde. Peter Donner kaufte sich zu Eßlingen einen Wirthschaftshof um die kaum glaublich geringe Summe von 84 Gulden 45 Kreuzer und dort gebar ihm seine Frau, Ursula, am 25. Mai 1692 einen Knaben, der in der Taufe den Namen Georg erhielt und später, von den Eltern für den geistlichen Stand bestimmt, um das Jahr 1708 in das Stift Heiligenkreuz gebracht wurde, wo Gerhard Weichselberger damals Abt war und der alte Maler Altomonte, so wie der greise Bildhauer Giuliani als sogenannte Familiaren in die Klostermauern eingetreten waren, wo sie sich Künstlerwerkstätten errichtet hatten. Der junge Donner sah die Arbeiten dieser beiden Männer, sein Künstlergefühl begann zu erwachen, Chorgesang und Glockenklang traten in den Hintergrund und jede Stunde ward eifrigst zum Zeichnen und Modelliren benutzt, ja, der lernbegierige Knabe bemächtigte sich aller Kerzenrestchen, die er finden konnte, um auch bei Nacht modelliren zu können, so wie er auch zinnerne Deckel von Krügen an sich nahm, um auf deren glatter Fläche sein Bossirwachs auftragen zu können. Giuliani, der seine Erstlingsversuche sah, wurde auf den fleißigen Burschen aufmerksam, und nahm ihn als Lehrling in seine Werkstätte. Später zog Donner, der den geistlichen Stand nun gänzlich aufgegeben hatte, nach Wien, um in der dortigen Akademie zu studiren, wo er solche Fortschritte machte, daß er sich schon in seinem einundzwanzigsten Jahre genug gereift in der Kunst fühlte, um sich und eine Frau ernähren zu können. Er hatte später auch mehre kleinere Arbeiten für den Hof zu

fertigen, und titulirte sich deshalb: kaiserlicher Galanterie-Bildhauer. Er meißelte das Bildniß des Grafen Gundaker von Althann, welcher als General-Hofbaudirector auch den Bau der Sanct Karlskirche zu leiten hatte, um diesen auf sich aufmerksam zu machen und durch ihn größere Aufträge zu erhalten, was ihm jedoch nicht gelang, da sich Althann bereits Leute gesucht hatte, von denen er wußte, daß sie schon die nöthige Uebung für große Arbeiten besäßen. Auch hatte Donner das Unglück dadurch anstößig zu werden, daß er durchaus keine Perrücke tragen wollte, ja selbst nicht einmal sein Haar mit Puder bestreute, was ihn in den damaligen, sehr förmlichen Zeiten als einen Menschen erscheinen ließ, der sich der allgemeinen Ansicht nicht fügen wollte, und den man deshalb auch nicht protegiren könne. Als Donner sah, daß alle seine Hoffnungen zu nichte wurden, verließ er Wien und zog nach Salzburg, wohin er einen Ruf bekommen hatte, und begab sich, nachdem er die hier begehrten Arbeiten im Schlosse Mirabell vollendet hatte, nach Ungarn. Erst im Jahre 1739 kam er wieder nach Wien zurück und zwar als fürstlich Esterhazy'scher Baudirector. Hier wurde ihm nun der Auftrag die Figuren zu dem Brunnen auf dem Mehlmarkte zu modelliren, die ihn zu einem sehr würdigen Künstler stempeln. Er fertigte die Modelle dazu in Preßburg, allein der Bleiguß derselben gelang so schlecht, daß die Figuren mehre Risse zeigten. Indessen gefiel der künstlerische Theil derselben doch so sehr, daß Donner nicht nur mehre andere Aufträge, sondern auch den Titel eines Hofbildhauers mit einem Gehalte von 500 Gulden bekam, freilich ein armseliger Sold, besonders gegenüber den Bezahlungen, welche z. B. die damaligen Hofdichter erhielten, indem Apostolo Zeno 4000 und Trapassi, der sich hellenisirt „Metastasio" nannte, 3000 Gulden bekam. Donner scheint sich überhaupt nicht ganz glücklich gefühlt zu haben, da es ihm wohl bewußt sein mochte, daß er unter erwünschten Umständen das Glänzendste geleistet haben würde, während er sich unter den gegebenen Verhältnissen gewissermaßen nur durchringen konnte. Dies bittere Gefühl mag tief an seinem Herzen genagt und seine beste Lebenskraft zerstört haben, denn kaum hatte er das Brunnen-Basrelief im Wiener Rathhause vollendet, so erkrankte er heftig und starb nach kurzem Leiden am 15. Februar 1741, im neunundvierzigsten Jahre, an einer allgemeinen Entzündung.

Von Donner's Hand finden sich folgende Werke zu Wien:

Die Figuren des Brunnens am neuen Markt (s. d. Folge).

Zwei Krucifixe in der k. k. Hofburgkapelle.

Die Büste des Kardinals Kollonitsch auf dessen Grabmale in der St. Stephanskirche.

Die Samariterin am Brunnen. Steinbasrelief in der k. k. Schatzkammer.

Hagar. Gegenstück zu dem Vorigen, ebendaselbst.

Die Kreuzabnahme. Bronce-Basrelief in der Kapelle des k. k. Invalidenhauses.

Bildniß des Grafen von Gundaker von Althann. Basrelief in Marmor. In der k. k. Akademie der Künste.

Die Marmor-Statue Kaiser Karls des Sechsten. In der Sala terrena des k. k. Belveder's, mit der Aufschrift: G. R. Donner Aust. F. Posonii Pan. 1734.

Das Urtheil des Paris. Bronze-Basrelief. Bezeichnet mit den verschlungenen Buchstaben: G. R. D. Im k. k. Belvedere.

Thetis und Vulkan. Gegenstück zu dem Vorigen. Die Gypsmodelle zu beiden befinden sich in der k. k. Akademie der Künste.

Die h. Maria. An der Außenseite des savoyischen Damenstiftes in der Johannesgasse.

Eine Nymphe mit einer Urne, von zwei Kindern umgeben. Am Brunnen im savoyischen Damenstifte.

Perseus befreit die Andromeda. Blei-Basrelief am Brunnen des Magistratsgebäudes.

Zwei Brunnen-Basreliefs in der unteren Sakristei der St. Stephanskirche.

Der Brunnen am neuen Markt.

Die Figuren von G. R. Donner.

Dieser Brunnen war und ist eine der Hauptzierden Wien's, die lange Zeit nicht genügend beobachtet wurde und an der noch jetzt Mancher gleichgültig vorübergeht, weil die dort angebrachten Bleigußfiguren mit ihrer dunklen, melancholischen Färbung sein Auge nicht reizen.

Das Bassin des Brunnens ist oval. In der Mitte desselben erhebt sich ein Piedestal mit einer sitzenden weiblichen Figur, welche die Vorsehung darstellt. Sie stützt sich mit dem rechten Arm auf ein Medaillon, auf dem sich ein Januskopf in halberhobener Arbeit befindet und hält mit der Linken eine Schlange, die sich um ihren Arm windet. An den vier Seiten des Fußgestelles sind vier Kinder mit solchen Fischen angebracht, die in der Donau heimisch sind.

Auf dem Rande des Bassin's befinden sich zwei männliche und zwei weibliche Figuren, durch welche die vier Flüsse: Enns, Ybs, March und Traun vorgestellt werden.

Die Enns ist durch einen sitzenden Greis dargestellt, der in der Rechten ein Ruder hält und sich mit der Linken auf ein Felsstück lehnt. Neben dem Alten liegt ein Pflugeisen und ein Bündel Eisenstangen, durch welche auf die Gewerbsthätigkeit an diesem Flusse, besonders in der Stadt Steyr, hingedeutet wird.

Durch die zweite männliche Figur wird der Traunfluß dargestellt. Ein nackter, kraftvoller junger Mann lehnt sich über den Beckenrand und erhebt einen Dreizack, um ihn nach einem im Wasser befindlichen Fische, einem Salm, zu werfen. Diese Figur ist unstreitig der Glanzpunct des ganzen Werkes, und mit einer Wahrheit, Meisterschaft und Kenntniß modellirt, die sie den besten plastischen neueren Werken an die Seite stellen. Schon die Idee selbst, daß die Figur gewissermaßen von außen kommt und in die Fluthen des Brunnens hinab sieht, ist neu und sogar kühn, da sie dadurch dem Beschauer den Rücken zuwenden muß, was sonst nicht leicht ein Bildhauer wagt, da es zum Herkommen gehört, daß man, von dem Hauptstandpuncte eines plastischen Kunstwerkes aus, auch so viel als möglich die Vorderseiten der Figuren erblicken soll. Die Wahl der Stellung ist eben so geschickt. Der Mann stemmt sich mit dem linken Knie an einen Felsen, auf den er sich zugleich mit der Linken stützt, während er den rechten Arm hoch zum Wurfe

[illegible] Markt.

[illegible] von [illegible] Donner.

[illegible] Wien's, die lange Zeit nicht genügend [illegible] gleichgültig vorübergeht, weil die dort ange[illegible] Färbung sein Auge nicht reizen.

[illegible] In der Mitte desselben erhebt sich ein Piedestal mit [illegible] Vorsehung darstellt. Sie stützt sich mit dem rechten Arm [illegible] Januskopf in halberhobener Arbeit befindet und hält mit der [illegible] ihren Arm windet. An den vier Seiten des Fußgestelles [illegible] angebracht, die in der Donau heimisch sind.

Auf dem [illegible] sich zwei männliche und zwei weibliche Figuren, durch welche die [illegible] Traun vorgestellt werden.

[illegible] dargestellt, der in der Rechten ein Ruder hält und sich [illegible] Neben dem Alten liegt ein Pflugeisen und ein Bündel [illegible] an diesem Flusse, besonders in der Stadt [illegible]

Durch die zweite [illegible] dargestellt. Ein nackter, kraftvoller junger Mann lehnt sich über den [illegible] einen Dreizack, um ihn nach einem im Wasser befindlichen Fische, [illegible] Diese Figur ist unstreitig der Glanzpunct des ganzen Werkes, [illegible] Wahrheit, Meisterschaft und Kenntniß modellirt, die sie den besten [illegible] neueren Werken an die Seite stellen. Schon die Idee selbst, daß die Figur gewissermaßen [illegible] kommt und in die Fluthen des Brunnens hinab sieht, ist neu und sogar kühn, [illegible] dem Beschauer den Rücken zuwenden muß, was sonst nicht leicht ein Bildhauer [illegible] gehört, daß man, von dem Hauptstandpuncte eines plastischen Kunst[illegible] auch so viel als möglich die Vorderseiten der Figuren erblicken soll. Die Wahl der [illegible] eben so geschickt. Der Mann stemmt sich mit dem linken Knie an einen Felsen, auf [illegible] zugleich mit der Linken stützt, während er den rechten Arm hoch zum Wurfe



Die Figuren von G. R. Donner.

P. Wurster sc.

Der Brunnen am neuen Markt.

erhebt und den rechten Fuß stark ausstreckt. Die beiden Hälften der Figuren müssen also ungemein kontrastiren, indem die linke gebeugt und die rechte ganz gedehnt ist. Donner hat das Muskelspiel der verschiedenen Seiten auch durchaus richtig und naturwahr aufgefaßt und mit dem feinsten Formgefühl wiedergegeben.

Es ist schon seit längerer Zeit die Rede davon, daß diese Figur für die Antikensäle der k. k. Akademie der Künste abgeformt werden solle. Es wäre sehr wünschenswerth, wenn es geschähe, da sie das Werk eines vaterländischen Künstlers ist, der Energie genug hatte sich von dem eingewohnten Zopfstyl loszureißen, und Muth genug besaß, trotz aller Anfeindungen seiner Kunstgenossen, von denen besonders Mathielli sein vorzüglicher Gegner und Neider war, das wahrhaft Schöne der Antike als Muster anzuerkennen. Auch dem Studirenden brächte sie Gewinn, der daran die verständige Benützung der Natur erlernen könnte, und dann wäre es schon an und für sich interessant die Figur, anstatt in dem trüben Bleigrau, in hellem Weiß zu sehen und sie auf einem beweglichen Gestelle nach allen Seiten drehen zu können, damit man sie einmal künstlerisch zu genießen vermöchte.

Die March ist durch eine sitzende weibliche Figur vorgestellt, welche sich mit dem rechten Arm auf ein Steinstück lehnt, auf dessen Oberfläche die Markomanenschlacht des Marcus Aurelius abgebildet ist, welche an den Ufern dieses Flusses vorfiel und wobei, der Sage nach, der Sieg der Römer durch eine christliche Legion herbeigeführt worden sein soll, die, als alles von Hitze und Durst zu verschmachten drohte, einen Gewitterregen erbetete. Donner gab dieser Nymphe eine sehr hübsche Wendung, ein anmuthiges Antlitz und zierliche Formen.

Die Ybs endlich, ebenfalls als Nymphe, stützt sich mit dem linken Arm auf eine Urne. Der rechte Arm ist nachläßig herabgesunken. Neben ihr hat der Künstler einige Fische angebracht.

Dieser Brunnen wurde im Jahre 1738 durch den Stadtrath von Wien in Angriff genommen, der ehrenhaft genug war, die Bildhauerarbeit dem Landsmann Donner anzuvertrauen, obgleich sich der Italiener Mathielli gewaltig ansetzte den Auftrag für sich zu gewinnen und es manche Kämpfe kosten mochte, den Zudringlichen abzuwehren. Anfangs sollte blos die Mittelfigur mit den vier Kindern und den Fischen auf den Brunnen gesetzt werden, als jedoch Donner diese Arbeit vollendet hatte, fand sie so vollkommenen Beifall, daß der Stadtrath beschloß, die vier Figuren der Flüsse, welche Donner bereits vorgeschlagen hatte, ebenfalls ausführen zu lassen. Das Metall, Blei und Zinn hatte der Stadtrath zu liefern, und der Guß geschah, nachdem die Modelle von Preßburg nach Wien geschafft waren, im städtischen Gußhause am Alserbache. Am 4. November 1739, dem Namenstage Kaiser Karl des Sechsten, wurde der Brunnen eröffnet. Die Figuren konnten aber nicht lange ausdauern, da sie zu schlecht und ungleich, besonders aber an mehren Stellen zu dünn gegossen waren, wodurch sie Risse bekamen und an den Zusammensetzungsfugen hier und da klafften, weßhalb sie weggenommen werden mußten und in das bürgerliche Zeughaus geschafft wurden, wo sie in einem Winkel aufgestellt blieben. Man sprach nun davon, sie von hartem Metall formen zu lassen, allein dazu kam es nicht, und so stacken sie beinahe dreißig Jahre in ihrer Verborgenheit, bis sie endlich im Jahre 1801, durch den Bildhauer und Professor Johann Martin Fischer ausgebessert, wieder an die ihnen eigentlich zukömmlichen Plätze geschafft wurden.

J. E. Schlager in seiner Biographie Donner's giebt (S. 94) wohl einen andern Grund über die Hinwegnahme der Figuren an, und zwar den: „daß es in der Unmöglichkeit lag, den Brunnen selbst aus seinen bisherigen Zuflüssen von den Wiener Bergesquellen für seine acht Wasseröffnungen hinlänglich zu speisen," allein dies ist der Kunst gegenüber gar keine Ursache solche Figuren zu entfernen, denn eben so gut müßte man sie von der Fontana Trevi oder von der Piazza Navona entfernen, wenn dort das Wasser zu wenig würde; übrigens wäre bei unbeschädigten Figuren auch die Restauration Fischer's nicht nöthig gewesen. Donner bekam für das Modell und die Ueberarbeitung des Gusses der Mittelfigur 1700 Gulden und den Rathspfennig im Werthe von 42 Gulden; für die Modelle und Ueberarbeitung der vier Flüsse 2200 Gulden.

Die Gallerie des Grafen von Harrach.

Wir bemerkten bereits, daß fast jede der hiesigen Gemäldesammlungen eine bestimmte Richtung habe oder daß sie mehr oder minder eine gewisse Schule vertrete. Die Harrach'sche Sammlung, welche überhaupt zu den reicheren gehört, vertritt, was jeden Kunstfreund sehr interessiren muß, vorzüglich die spanische Schule, deren Meister man eben nicht allzuhäufig in Deutschland vorzufinden pflegt. Diese Gallerie bekam die spanischen Gemälde hauptsächlich dadurch, daß im Beginne des vorigen Jahrhunderts der kunstsinnige Graf Ludwig von Harrach österreichischer Gesandter in Spanien war, wo er jede sich ihm darbietende Gelegenheit benützte und keine Kosten scheute, um Werke berühmter Maler anzuschaffen und nach Wien zu bringen. So finden wir hier mehre Bilder von Ribera, genannt lo Spagnoletto, unter denen sich ein heiliger Hieronymus und eine heilige Maria auszeichnen; dann drei Gemälde des trefflichen Don Diego Velasquez de Silva, nämlich das lebensgroße Bildniß des König Philipp des Dritten, in ganzer Figur, höchst interessant durch Naturwahrheit und die kühnste Pinselführung; das kleine Bildniß eines spanischen Prinzen in Kardinalskleidung und das Bildniß einer vornehmen Nonne, gleichfalls ganze Figur in Lebensgröße, sehr bewundernswerth, weil hier alles fast wie Grau in Grau erscheint, und doch ein so richtiges Gefühl für Farbe durchleuchtet. Ferner:

Von Murillo: Jakob und Esau, ein sehr fleißig vollendetes Bild (s. d. Folge).

Von Juanez: das Bildniß der Königin Isabella.

Von Alonzo Coello, welcher nicht mit Unrecht der spanische (portugiesische) Tiziano genannt wird: eine sehr schöne Madonna (s. d. Folge).

Von Domenico Toposcopoli, genannt il Greco, einem Schüler Tiziano's: König Philipp der Zweite und Königin Elisabeth. Ein Bild mit lebensgroßen, ganzen Figuren.

Von Werken italienischer Meister sind hier zu treffen:

Zwei kleinere Gemälde von Salvator Rosa und ein Altarblatt von demselben Meister mit lebensgroßen Figuren, welches als Hauptfigur den h. Bartolomäus vorstellt und sehr schön in seiner Art ist.

Von Leonardo da Vinci: eine Madonna mit dem Kinde — in einer sehr fleißig gemalten Landschaft, aus der früheren Epoche dieses Künstlers. Dann eine Kreuztragung, mit lebensgroßen halben Figuren, welches Bild, obgleich voll Schönheiten, doch von einem Schüler da Vinci's die Vollendung erhalten haben mag, da, wie bekannt, dieser Meister nur selten ein Bild mit eigener Hand zu Ende führte. (Das Bild hat übrigens schon viel gelitten und bedürfte einer höchst sorgfältigen Restauration.)

Von Michelangelo da Carravaggio: eine Lucretia, trefflich modellirt, aber nicht ganz vollendet, oder die Lasuren wurden durch ungeschickte Hände entfernt, wie sich das leider so häufig vorfindet.

Von Perugino: eine hübsche Madonna mit zwei h. Frauen; bezeichnet mit **PERVSINVS** Fec. **MDVIII.**

Von Tiziano: ein heiliger Sebastian.

Von Morellone: eine betende Frau.

Von Guido Reni: a) ein Engel, schön in der Farbe, und b) eine reuige Magdalena, durch Lasuren fast an das Tizianeske mahnend.

Von Luigi Carracci: ein heiliger Franziscus, Kniestück, kräftig gemalt und von gutem Ausdruck.

Von Correggio: eine sehr fleißig gemalte Madonna.

Außer diesen Bildern befinden sich hier noch andere bemerkenswerthe Gemälde der italienischen Schule, die wir gerne anführen wollten, wenn wir nicht fürchten müßten in den Ton eines Katalogs zu verfallen.

Von Gemälden der flamändischen und holländischen Schule dürften die folgenden besonders anzuführen sein.

Von Fyt: ein ganz köstlich gemaltes Früchtenstück, nämlich Weinranken mit ihren Blättern und Trauben.

Von Schalken: der heil. Petrus im Hofe des Pilatus. Ausgezeichnetes Gemälde dieses sehr fleißig vollendenden Meisters (s. d. Folge).

Von Rubens: die h. Magdalena, welche dem Heiland die Füße wäscht. Die Figuren fast halb lebensgroß. Das Bild zeichnet sich durch die ungemeine Frische der Farben aus, welche beinahe glauben machen, als sei das Bild soeben von der Staffelei gekommen.*) Dann von demselben Meister der Kopf eines Mädchens mit aufgebundenem blonden Haare; ferner kleine Studien von Mohrenköpfen, welche ganz ausgezeichnet, man möchte fast sagen, lustig gemalt sind.

Von Anthony van Dyk: eine äußerst fleißig ausgeführte Madonna mit dem Kinde, deren Antlitz sehr an das Bildniß der Frau dieses herrlichen Künstlers erinnert. Von demselben Meister befindet sich hier auch der Kopf eines Kindes.

Von Jakob Jordaens: Abraham, der den Jakob segnet. Tüchtig gemaltes Bild mit lebensgroßen halben Figuren.

Ferner trifft man hier auch schöne Landschaften und Seestücke von Mayr, Jan Both, Ruysdael, A. Stork, Manglard, und Kuyp, dann sieben Bilder von Joseph Vernet u. s. f.

Das Locale der Gallerie ist äußerst angenehm. Das Licht fällt von oben herein, und zwar nicht von der Seite, sondern durch die Mitte der Decken der Säle, wodurch die Beleuchtung ganz gleich vertheilt wird, und selbst in trüben Wintertagen eine genaue und ungestörte Besichtigung dieser wirklich sehr schätzbaren Sammlung gestattet.

---

*) Dieses Gemälde gilt bei vielen Kunstfreunden als eine Copie. Wenn dies schon der Fall sein sollte, so ist sie gewiß gleichzeitig mit Rubens und von einem seiner besten Schüler gemacht.

Gottfried Schalken.

Schalken (sprich Skalken) wurde im Jahre 1643 zu Dordrecht geboren, wo sein Vater, Cornelius Schalken, Rector der lateinischen Schule war. Der junge Gottfried mußte, wie das unter solchen Umständen fast nicht anders sein konnte, anfangs Latein lernen, allein die Malerkunst zog ihn weit mehr an als die Vocabeln und so kam er, da der Vater glücklicher Weise nachgiebig genug war, in die Schule des Samuel von Hoogstraten, wo er die Anfangsgründe lernte. Da aber in jener Zeit Gerhard Dow in großem Flor war, wechselte Schalken die Schule und begab sich zu letzterem, dessen fleißige Vollendung seiner Bilder ihm ganz besonders zusagte, und wo er sich ganz nach seinem Gefallen ausbilden konnte. Schalken hatte indessen einen eigenen Hang Nachtbeleuchtungen zu malen, weßhalb er auch vorzugsweise „de Kaarslichtschilder" (der Kerzenlichtmaler) genannt wird. Sie gelangen ihm auch vortrefflich und er fand dabei seine Stelle neben G. Dow, den er in Tagbeleuchtungen und in der ungemeinen Ausführung natürlicher Weise nicht zu erreichen vermochte. Schalken's Gemälde haben im Allgemeinen immer etwas Anziehendes, sowohl durch die Beleuchtung als durch die fleißige Vollendung, nur wäre manchesmal zu wünschen, daß er, besonders bei seinen weiblichen Figuren, eine größere Sorgfalt auf die Wahl der Modelle gelegt hätte, deren Köpfe fast nur ausnahmsweise hübsch zu nennen sind, indem sie sonst ziemlich gemeine Züge zeigen. Eine Eigenthümlichkeit von ihm, die er übrigens ganz mit G. Dow theilte, war die, daß es ihm sehr viele Mühe kostete, einen Kopf in Lebensgröße zu malen und daß diese Arbeit dann doch nie neben seinen Arbeiten im Kleinen Stich hielt. Es ist dies wirklich etwas Sonderbares, da man doch glauben sollte, daß derjenige, der überhaupt einen Kopf darzustellen vermag, ihn auch in jeder Größe ausführen könne, aber nebst mehren Bildern Schalken's (z. B. dem Portraite König Wilhelm's III. von England u. A.) giebt auch das in der Gallerie Liechtenstein befindliche lebensgroße Bildniß Gerhard Dow's, von ihm selbst gemalt, einen deutlichen Beleg für die Wahrheit der Sache und es ist, als ob derjenige, der sich einmal an feine, scharfgespitzte Pinsel gewöhnt hat, nicht weiter im Stande sei, mit breiten Pinseln zu arbeiten, als ob der, der seine Bilder stets mit ganz wenig Farbe zusammenbringt, Kraft und Umsicht verloren habe, um in eigentlichen Farbenmassen herum zu arbeiten. Eben so merkwürdig ist es auch, daß gewisse, oft sehr geschickte Portraitmaler, besonders Miniaturisten, keine Figur weiter zu zeichnen im Stande sind, als bis auf den halben Leib, oder

höchstens bis an die Knie, und daß es ihnen geradezu unmöglich wird, die Füße anzusetzen. Diese Erscheinung, die Jeder beobachtet haben wird, der viel unter Künstlern lebte und sah wie verschiedenartig sie sich in den Akademien entwickelten, gleicht beinahe jenem krankhaften Zustand des Auges, in welchem man jeden Gegenstand nur zur Hälfte sieht, und es scheint als ob es jene Oberleibmaler mit dem berühmten, überstolzen spanischen Grand hielten, welcher, als man von dem Gange der Königin sprach, mit all seiner castillanischen Hoheit in das Wort fiel und, über die Achsel blickend, ausrief: „Eine spanische Königin hat keine Füße!" — Was übrigens noch weiter die Modelle anbelangt, scheint Schalken überhaupt nicht allzu wählerisch gewesen zu sein, besonders wenn es wahr ist, daß er für die Hände, welche er malte, seinen eigenen Diener zum Muster nahm, und zwar nicht nur für Männerhände, sondern auch für Hände von Frauen. Ja, man erzählt, daß er einer Dame, deren Bildniß er malte und welche ausgezeichnet schöne Hände besaß, geradezu in das Gesicht sagte: sie brauche ihm zu den Händen nicht zu sitzen, da dies schon sein Bedienter thun werde!

Uebrigens malte Schalken nicht nur derlei Bildnisse und Genrebilder, sondern er verstieg sich zuweilen auch in die antike Welt, wenn dabei eine effectvolle Nachtbeleuchtung anzubringen war, so z. B. malte er die Psyche, welche den schlafenden Amor mit der Lampe beleuchtet, ja er wählte mitunter auch Gegenstände aus der h. Schrift und wagte sich sogar in das Bereich der Landschaft, versteht sich, stets bei Mondbeleuchtung und mit Feuerbränden, weil er wußte, daß er dabei gute Geschäfte mache. Er wurde auch nach London berufen, malte, wie schon erwähnt, dort den König von England mit einer angezündeten Kerze in der Hand und war dabei phlegmatisch genug, dem König die Kerze so lange halten zu lassen, bis sie diesem beinahe die Hand verbrannte. Als er nach dieser Reise wieder nach Holland zurück gekehrt war, wählte er sich den Haag zum Aufenthalt, und fand dort einen Ueberfluß an Bestellungen. Er starb daselbst im Jahre 1706, also in einem Alter von 63 Jahren.

Zu Wien besitzt man von seiner Hand:

Im k. k. Belvedere:
Ein Mädchen, am Fenster steckt eine angezündete Kerze in einer Blechlaterne (für das Galleriewerk, gestochen von Johann Neidl).
Ein Greis liest bei einem Kerzenlicht einen Brief.

In der Gallerie Czernin:
Eine Schlafende von Kerzenlicht beleuchtet.

In der Gallerie Schönborn:
Eine Diana.

In der Gallerie Harrach:
Petrus im Hofe des Pilatus (s. d. Folge).



[illegible] daß es ihnen geradezu unmöglich wird, die Füße anzusetzen. [illegible] haben wird, der viel unter Künstlern lebte und sah, wie [illegible] entwickelten, gleicht beinahe jenem krankhaften Zustand [illegible] Gegenstand nur zur Hälfte sieht, und es scheint als ob es [illegible] überstolzen spanischen Grand hielten, welcher, als man [illegible] mit all seiner castillanischen Hoheit in das Wort fiel und [illegible] „Eine spanische Königin hat keine Füße!“ — Was übrigens [illegible] scheint Schalken überhaupt nicht allzu wählerisch gewesen zu [illegible] daß er für die Hände, welche er malte, seinen eigenen Diener [illegible] Männerhände, sondern auch für Hände von Frauen. [illegible] deren Bildniß er malte und welche ausgezeichnet schöne [illegible] sie brauche ihm zu den Händen nicht zu sitzen, da [illegible]

[illegible] derlei Bildnisse und Genrebilder, sondern er verstieg [illegible] wenn dabei eine effectvolle Nachtbeleuchtung anzubringen [illegible] den schlafenden Amor mit der Lampe beleuchtet, ja er [illegible] Schrift und wagte sich sogar in das Bereich der [illegible] und mit Feuerbränden, weil er wußte, daß er [illegible] nach London berufen, malte, wie schon erwähnt, [illegible] Kerze in der Hand und war dabei phlegmatisch [illegible] halten zu lassen, bis sie diesem beinahe die Hand verbrannte. [illegible] wieder nach Holland zurück gekehrt war, wählte er sich den Haag [illegible] Ueberfluß an Bestellungen. Er starb daselbst im Jahre 1706, [illegible]

[illegible] Hand:

[illegible]

[illegible] steckt eine angezündete Kerze in einer Blechlaterne (für das Galleriewerk, [illegible] Reidl).

Ein [illegible] einem Kerzenlicht einen Brief.

[illegible] Czernin:

[illegible] Schlafende von [illegible]

[illegible] Schönborn:

[illegible] Diana.

[illegible] der Gallerie Harrach:

[illegible] im Hofe des Pilatus (s. d. Folge).



Godfried Schalken pinx. Gem. Gallerie Harrach C. Jaquemot sc.

Petrus im Hofe des Pilatus.

Petrus im Hofe des Pilatus.

Gemälde von Gottfried Schalken.

(In der Gallerie Harrach.)

Die hier vorgestellte Scene ist zu bekannt um irgend einer Auseinandersetzung zu bedürfen. Es bleibt nur zu bemerken, daß sie Schalken im niederländischen Sinn auffaßte und daß ihm das Wichtigste dabei die Fackelbeleuchtung war, welche er auch mit vollster Meisterschaft durchführte, indem er zugleich alle einzelnen Theile bis auf das Aeußerste vollendete. Dieses Bild gehört jedenfalls zu den vorzüglichsten Arbeiten Schalken's. Es macht schon durch seinen Gegenstand, noch mehr aber durch die bedeutende Zahl der Figuren, eine große Ausnahme von seinen übrigen Bildern, denn er begnügte sich in der Regel mit einem oder höchstens zwei bis drei Gestalten. Houbraken in seinem Leben der niederländischen Künstler erwähnt des Bildes auf ausgezeichnete Weise, indem er die Charakterisirung der verschiedenen einzelnen Gestalten als besonders lobenswerth anführt. Das Bild ist auch ganz vortrefflich erhalten und kann als eine Perle der holländischen Kleinmalerei betrachtet werden.

Joseph Führich.

Führich wurde im Jahre 1800 zu Kratzau, einem Landstädtchen Böhmens, an der Grenze der Oberlausitz geboren. Sein Vater war dort Maler, besaß ein kleines hölzernes Häuschen nebst einigen Grundstücken, und ernährte seine Familie theils durch Verfertigung von Bildern, theils durch Anstreicherarbeit, bei welchen Beschäftigungen ihm der Knabe Joseph getreulich und mit den besten Kräften half, da er, bei dem Wirken seines Vaters aufgewachsen, sich in dasselbe gewissermaßen hineingelebt hatte und dabei nie auf den Gedanken kam, irgend etwas anderes werden zu wollen, als eben ein solcher Landmaler, während ihm doch schon ein weiteres Kunstideal vorschwebte. Dabei freute er sich darüber, daß er schon Geld verdienen konnte, und er sagt in seiner Selbstbiographie (Taschenbuch, Libussa 1844, S. 322): „Wenn ich dem Vater bei einem Schreiner im Orte oder bei einem Bauer auf einem nahen Dorfe ein Brautgeräthe, Laden, Bettstellen, Schränke u. dgl. anstreichen und mit bunten Blumen und Landschaften schmücken half, auf eine Wiege oder Kindersarg Engelköpfe, oder auf Särge für Erwachsene Kruzifixe malen mußte, so hatte ich das frohe Gefühl, ein brauchbares Glied der Familie zu sein und dem Vater bei seinem Erwerbe geholfen zu haben."

Eine Zeit hindurch zogen ihn die Thiere ganz besonders an, so daß er sich von seinem Vater die Erlaubniß erbat, die Kühe hüten zu dürfen, wobei er sich ganz den Eindrücken hingab, welche die landschaftliche Natur auf ihn machte. Dabei besaß er einen eigenthümlichen Hang nach dem Kirchlichen, der bei seiner lebhaften Einbildungskraft immer mächtiger wurde und ihm zuletzt Religion und Kunst als in Eines zusammen fließend erscheinen ließ, ja sogar die Kunst als eine unrichtige, falsche hinstellte, wenn sie nicht unmittelbar aus dem Glaubensbekenntniß hervortrat und dessen Dienerin war.

Die Sachen, welche der ungefähr fünfzehnjährige Joseph malte, erregten übrigens die Theilnahme derer, die sie sahen und man ermahnte seinen Vater, ihn auf eine Akademie zu schicken, und deshalb den Grundherrn von Kratzau, den Grafen Christian Christoph von Clam Gallas um Unterstützung anzugehen. Der Graf empfing Vater und Sohn, machte aber die etwas kühle Bemerkung, daß Joseph noch zu jung für akademische Studien sei. Diese Hoffnung war also entschwunden. Nichts destominder arbeitete der junge Führich fleißig fort und hatte sogar den Muth, Altarblätter und in freien Stunden eigene Compositionen aus der Bibel zu malen, ohne

irgend eine Aussicht zu haben, sie zu Gelde machen zu können. Der Vater sah das Streben des Jünglings und suchte ihm Gelegenheit zu verschaffen, einen größeren Gesichtskreis zu gewinnen. Er entschloß sich daher, so schwer es ihm auch ankommen mochte, eine Reise nach Prag mit ihm zu unternehmen. Dort besuchten sie den Director der ständischen Kunstschule Joseph Bergler, der, um den jungen Führich zu prüfen, ihm die Aufgabe stellte, die Bibelstelle zu componiren, in der Rafael den jungen Tobias ermahnt, den Fisch aus dem Wasser zu ziehen, und als Gegenstück die Vermählung des jungen Tobias zu entwerfen. Bergler war mit den Zeichnungen, die der junge Mann schon nach wenigen Tagen brachte und die er ganz aus der Idee gemacht hatte, so zufrieden, daß er ihn ermunterte, ein Bild für die Prager Kunstausstellung zu fertigen, und als Führich, beglückt durch die freundliche Aufnahme des alten Mannes, wieder in seiner Heimath angekommen war, begann er alsogleich den Tod des Otto von Wittelsbach nach dem Trauerspiele des Babo, dann die Scene, wie Herzog Borziwoy den Einsiedler Yvan findet, zu entwerfen und zu malen, und sandte die fertigen Bilder um Weihnachten nach Prag, wohin er mit seinem Vater und zwar in den kalten Januartagen des Jahres 1817 reiste. Die Bilder gefielen über alle Erwartung und man betrachtete mit einer Art von Erstaunen den jungen, bäurisch aussehenden Menschen, der so viel konnte und eigentlich doch nichts gelernt hatte. Aber wie groß war die Freude des jungen Malers, als ein Mann mit der Nachricht zu ihm trat, daß der Graf Thun die beiden Gemälde gekauft habe, allein das Maaß des Glückes war damit noch nicht voll, denn am Abend vor der Heimreise des entzückten Vaters und Sohnes kam ein Herr im Auftrage des Grafen von Clam Gallas, der sich früher so kühl benommen hatte, und brachte die Meldung, daß der Graf die Führich's sprechen wollte, was dann am andern Tage geschah, wo der Graf andere Saiten aufzog und zum Vater sagte: „Geben Sie Ihren Sohn nach Prag, daß er die Akademie besuchen kann, ich werde ihn unterstützen!"

Der alte Führich war über diese Aeußerung so erfreut, daß er kaum Worte des Dankes finden konnte, und als Vater und Sohn abreisten, priesen sie in ihrer Frömmigkeit die göttliche Vorsehung, die alles so zum besten gelenkt hatte.

Indessen waren die Führich's so sehr an ihr Zusammenleben gewohnt, daß man Josef nicht allein nach Prag gehen lassen wollte, sondern sich entschloß, in ganzer Familie nach der Hauptstadt Böhmens überzusiedeln, was denn auch im Sommer 1818 zu Stande kam. Zu Prag besuchte Führich die Akademie, knüpfte Freundschaft mit mehren andern talentvollen jungen Leuten und begann zur Bildung seines Geistes die deutschen Dichter zu lesen. Zwei Jahre später besuchte er Dresden, wo er eine Zeichnung von Overbeck sah, die ihm, auf den schon die Umrisse zu Faust von Peter Cornelius großen Eindruck gemacht hatten, ein klares Bild vom Streben der neudeutschen Schule gab, welcher er sich dann anschloß, da er sie als ein mit seinem eigenen Wesen Verwandtes erkannte. Noch mehr fühlte er sich hierzu angeregt, als er zum erstenmale (1821) Dürer'sche Holzschnitte sah und in ihnen die streng-kirchlichen Formen und Weisen der traditionellen Kunst erblickte, von der er selbst eine bisher unbewußte Ahnung in sich trug. Auch die mittelalterlichen Bauten Prag's sprachen ihn ganz besonders an und so wurde seine Richtung immer bestimmter eine religiös romantische. Als er später nach Wien kam und eine Reihe junger Künstler kennen lernte, die sich um den Gallerie-Custos Ruß gereiht hatten, entstanden seine Compositionen zu Bürger's „wildem Jäger", zu Tieck's „Genofeva" und

zum „Vater unser". Jene zur „Genofeva" machten Führich's Glück. Der Maler Carl Waagen aus Berlin pries sie in vornehmer Gesellschaft und bewog diese zusammen zu steuern, damit der junge Künstler als Pensionär nach Rom gehen könne. Daß Führich dieses gänzlich unerwartete Anbot mit der größten Freude annahm, versteht sich von selbst, und im Spätherbste 1826 reiste er von Prag ab, erhielt nach einem Aufenthalt von einigen Monaten in Wien vom Fürsten Metternich Empfehlungen an die österreichische Gesandtschaft zu Rom und begann nun seine Künstlerfahrt über Venedig, Bologna und Ancona nach der Siebenhügelstadt, wo er zuerst den dort eben anwesenden Maler Carl Waagen, welcher, wie schon angedeutet, die Veranlassung zu dieser Reise gewesen war, aufsuchte, um ihn persönlich kennen zu lernen, und ihm auf das wärmste zu danken. Führich besah sich nun alle die fast zahllosen Kunstschätze Rom's und dann die Arbeiten der Neueren, von denen ihm die Malereien in der Villa Massimi, wo Schnorr, Veit, Koch und Overbeck Wandbilder aus Dante, Ariosto und Tasso gemalt hatten, am meisten ansprachen.

Die eben genannten Künstler hatten einen Compositions-Verein von einer bestimmten Zahl Mitglieder gebildet, und als eines derselben, der Dorpater Ludwig von Maibol austrat, kam Führich an dessen Stelle und erhielt später durch Overbeck den Auftrag, das Tasso-Zimmer in der Villa Massimi zu vollenden. Als der kunstsinnige König Ludwig von Bayern nach Rom kam, sah er Führich bei dieser Arbeit und lud ihn sammt dem höchst originellen Koch nach der Villa Malta zur Tafel ein, wo er davon sprach, daß Führich zu München bedeutende Beschäftigung erhalten könne, und schon stieg in diesem der Gedanke auf, sich bei seiner Rückkunft nach Deutschland nach Bayern zu wenden; als er aber darüber an seinen Vater und seine Freunde schrieb, erinnerten ihn diese daran, daß er Wien sein Glück schulde, und daß Fürst Metternich die Absicht geäußert habe, ihn in Wien anzustellen, worauf Führich von dieser Idee wieder abstand.

Führich blieb drei Jahre in Rom und reiste dann, als er auch Neapel gesehen hatte, nach Assisi, wo Overbeck malte, und von da über Perugia nach Florenz, wo er sechs Wochen verblieb, um dann über Bologna und Padua nach Wien zu gehen, wo er im November 1829 ankam. Er kehrte darauf zu seinen Eltern nach Prag zurück, radirte seine Compositionen zu Tieck's „Genofeva" und entwarf seinen „Triumph Christi." Im Jahre 1834 erhielt er durch den Fürsten Metternich die Stelle eines zweiten Custos der k. k. akademischen Bildergallerie zu Wien und wurde als solcher nach Venedig gesendet, um eine Auswahl unter jenen Bildern zu treffen, welche Se. Majestät Kaiser Ferdinand der Wiener Akademie zum Geschenke gemacht hatte. Als Tkadlik, der dermalige Director der Prager Akademie gestorben war, machten die Stände Böhmens Führich den Antrag diese Stelle zu übernehmen, er zog aber vor im Staatsdienste zu bleiben, benützte aber diese Gelegenheit, dem Fürsten Metternich eine Bitte um Verbesserung seiner Lage und Erweiterung seines Wirkungskreises vorzulegen, worauf er die Stelle eines Professors der Compositionslehre erhielt, die er bis zum Jahre 1849 verwaltete, wo er dann nach der damals erfolgten, beinahe gänzlichen Umstaltung der Wiener Akademie, eine der drei daselbst eingerichteten Meisterschulen bekam, wo er nächst Kupelwieser die kirchliche Richtung der Malerei vertritt.

Führich ist im eigentlichen Sinne Componist. Er erfindet und entwirft mit großer Leichtigkeit und seine Zeichnungen gehören unstreitig zu den besten ihrer Art.

Zu Wien befinden sich in den öffentlichen Sammlungen von Führich's Hand:

Im k. k. Belvedere:
Die streitenden Reiter des Himmels.

In der Sammlung Arthaber:
Der Gang der h. Maria über das Gebirge.
Der Gang nach dem Oelberge.
Die Begegnung Jakobs und Rachels.

In der Sammlung Fellner:
Ruth und Boas (s. d. Folge).

In der Kirche der Jägerzeile befindet sich ein großer, auf nassem Kalk (al fresco) gemalter Kreuzweg von Führich's Pinsel.

Zu dem prachtvollen Pergament-Gebetbuche, welches die Akademie Ihrer Majestät der Kaiserin von Oesterreich überreichte, entwarf Führich die Monatbilder, und führte, wie die übrigen Professoren, mehre Blätter in Miniatur aus.



In Wien befinden sich in den öffentlichen Sammlungen von Führich's Hand:

Im k. k. Belvedere:

Die streitenden Reiter des Himmels.

In der Sammlung Arthaber:

Der Gang der h. Maria über das Gebirge.

Der Gang nach dem Oelberge.

Die Begegnung Jakobs und Rachels.

In der Sammlung Fellner:

Ruth und Boas (s. d. Folge).

In der Kirche der Jägerzeile befindet sich ein großer, auf nassem Kalk (al fresco) gemalter Kreuzweg von Führich's Pinsel.

In dem prachtvollen Pergament-Gebetbuche, welches die Akademie Ihrer Majestät der Kaiserin von Oesterreich überreichte, entwarf Führich die Monatbilder, und führte, wie die übrigen Professoren, mehre Blätter in Miniatur aus.



Joseph Führich pinx. Gem. Gallerie Fellner. P. Singer sc.

Ruth und Boas

Ruth und Boas (oder Booz).

Gemälde von Joseph Führich.

(In der Sammlung Fellner.)

Die Moabitin Ruth reiste mit ihrer Schwiegermutter Noëmi aus dem Lande Moab nach Betlehem. Da sahen sie, wie auf dem Felde des Booz die Schnitter geschäftig waren, indem sie das reife Getreide schnitten und in Garben banden, und da die beiden Frauen günstige Aufnahme suchten, sprach Ruth zu Noëmi: „Befiehlst du, so gehe ich auf das Feld und lese die Aehren, die den Händen der Schnitter entkommen, damit ich Gnade finde bei dem gütigen Hausvater?"

Und Noëmi erwiederte: „Geh' hin meine Tochter."

Und Ruth ging hin und las die Aehren hinter den Schnittern auf. Da kam der Eigenthümer des Feldes Booz von Betlehem herüber, und als er die Schnitter und diese ihn gegrüßt hatten, frug er den Aufseher über die Schnitter, wer die fremde Magd sei. Der Aufseher antwortete daß es Ruth sei, welche mit Noëmi aus dem Lande Moab gekommen sei und gebeten habe, daß sie die Aehren auflesen dürfe. Er fügte hinzu, daß sie seit dem Morgen fleißig arbeite.

Da sprach Booz zur Ruth: „Höre, meine Tochter, gehe nicht lesen auf einen andern Acker, und weiche nicht von diesem Orte, sondern halte dich zu meinen Mägden, und wo geschnitten wird, da folge, ich habe meinen Knechten geboten, daß dir niemand beschwerlich falle."

Ruth fiel für diese gütige Aufnahme dankend auf die Knie und verwunderte sich über seine Freundlichkeit. Booz aber antwortete, daß er recht wohl wisse, wie treu sie nach dem Tode ihres Mannes ihre Schwiegermutter Noëmi auf der beschwerlichen Reise begleitet habe und daß ihr dafür sicher der Lohn des Herrn werden würde. Darauf gab er ihr Speise und Trank und dann las sie wieder Aehren bis an den Abend. Als nun die Sonne sank, nahm sie die Gerste, die sie aufgelesen, so wie die Speise, die sie erspart hatte und brachte beides ihrer Schwiegermutter, die über solche Sorgfalt sehr erfreut war. Ruth erzählte ihr auch, daß ihr Booz erlaubt habe, so lange Aehren für sich zu sammeln, als auf seinen Feldern geschnitten würde und die endliche Folge dieser ersten Begegnung, welche in dem Buche Ruth, als eine anmuthige Geschichte von David's Stammeltern aus den Zeiten der Richter genau beschrieben ist, war eine Heirath zwischen Booz und Ruth.

Der Künstler hat in dem vorliegenden Gemälde eben jenen Augenblick gewählt, in welchem Ruth vor ihrem künftigen Gatten auf die Knie fällt, um sich gewissermaßen zu entschuldigen, daß sie die Aehren hinter den Schnittern auflas, ein Gebrauch der noch jetzt an einigen Orten stattfindet, wo die armen Kinder hinter den Schnittern und Garbenbindern einhergehen und die gefallenen Aehren für sich selbst sammeln dürfen. Neben dem Booz oder Boas, wie er auch genannt wird, steht der aufsichtführende Jüngling mit der Sichel in der Hand. Weiter rückwärts bindet Einer das Getreide, ein Zweiter trägt Garben zu dem ochsenbespannten Wagen, welcher eben beladen wird; links im Bilde sind Schnitter und Schnitterinnen und unter dem schattenden Baum, neben dem man in die Ferne hinaussieht, labt sich einer der Schnitter an einem kühlen Trunke Wassers.

Das Ganze ist eigentlich eine biblische Idylle und wurde von Führich auch in diesem Sinne aufgefaßt, nämlich als eine Scene des älteren Landlebens, wie Hermann und Dorothea, die sich ebenfalls zufällig begegnen, eine poetische Schilderung des neueren ist. Führich scheint dieses Bild mit besonderer Liebe componirt und ausgeführt zu haben. Die Gewandungen sind einfach und mit Geschmack angeordnet, die Zeichnung der nackten Theile edel und die Färbung des Bildes dem Ernst des Styles angemessen.



Der Künstler hat in dem vorliegenden Gemälde eben jenen Augenblick gewählt, in welchem Ruth vor ihrem künftigen Gatten auf die Knie fällt, um sich gewissermaßen zu entschuldigen, daß sie die Aehren hinter den Schnittern auflas, ein Gebrauch der noch jetzt an einigen Orten stattfindet, wo die armen Kinder hinter den Schnittern und Garbenbindern einhergehen und die gefallenen Aehren für sich selbst sammeln dürfen. Neben dem Booz oder Boas, wie er auch genannt wird, steht der aufsichtsführende Jüngling mit der Sichel in der Hand. Weiter rückwärts bindet Einer das Getreide, ein Zweiter trägt Garben zu dem ochsenbespannten Wagen, welcher eben beladen wird; links im Bilde sind Schnitter und Schnitterinnen und unter dem schattenden Baum, neben dem man in die Ferne hinaussieht, labt sich einer der Schnitter an einem kühlen Trunke Wassers.

Das Ganze ist eigentlich eine biblische Idylle und wurde von Führich auch in diesem Sinne aufgefaßt, nämlich als eine Scene des älteren Landlebens, wie Hermann und Dorothea, die sich ebenfalls zufällig begegnen, eine poetische Schilderung des neueren ist. Führich scheint dieses Bild mit besonderer Liebe componirt und ausgeführt zu haben. Die Gewandungen sind einfach und mit Geschmack angeordnet, die Zeichnung der nackten Theile edel und die Färbung des Bildes dem Ernst des Styles angemessen.



Friedrich Gauermann pinx. Gem. Gallerie Beroldingen. G.A. Troitzsch sc.

Der Brunnen aus Zell am See.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Der Brunnen aus Zell am See.

Gemälde von Friedrich Gauermann.

(In der Sammlung des Grafen v. Beroldingen.)

Es ist Mittag im Bilde, und zwar ein Mittag, wie man ihn auf dem Lande hält, nämlich die elfte Stunde, in der diejenigen, welche um drei oder vier Uhr des Morgens ihre Arbeit beginnen, ausruhen und ihr Mahl einnehmen. Die Hitze des Sommertages und die Sehnsucht nach dem köstlichen Naß, ohne welchem weder die Thierwelt noch das freundliche Reich der Pflanzen bestehen kann, treibt Mensch und Thier nach dem Springquell auf der Anhöhe, auf dessen Brunnensäule Dankbarkeit und Andacht ein geschnitztes Madonnenbild setzten. Der alte Taglöhner rückwärts, mit seinem weißen Haar und den hageren braunen Armen, fängt den schneekalten Quell mit der Krempe seines Hutes auf. Die Dirne mit dem spitzen Hute kam um das blaubemalte Krüglein für den Mittagstisch zu füllen; der Ackersmann, der ermüdet von seiner schweren Arbeit heimkehrt, hat mit dem Pfluge von der Straße abgelenkt, um seine stattlichen Schimmel an dem alten Baumstamm zu tränken, während er sich, um den eigenen Durst zu löschen, das frischgefüllte Krüglein der Dirne erbittet. Durstig steigt der Hund mit den Vorderfüßen in das abfließende Wasser, um sich zu erquicken und hinten, unter dem Bogen, treibt ein Hirt zwei Schafe und eine Ziege heran, damit auch diese die nöthige Labung finden.

Auf der andern Seite des Bildes sieht man das von der Weide heimkommende Vieh, und die vorderste Kuh schleckt schon, begierig nach Wasser, an den feuchten Stufen des Brunnens, vor dessen Rand ein Mädchen in gideonischer Weise trinkt, während ein kleinerer Knabe mit allen Zeichen der Ungeduld nach demselben Genusse verlangt. Eine junge Magd, welche zwei grüne Schüsseln abspülte, trägt ein vollgefülltes Gefäß auf dem Kopf nach Hause, und so deutet alles auf die zuvor bezeichnete elfte Stunde und man bekommt, wenn man das Bild länger betrachtet, beinahe selbst Lust, einen Trunk jenes krystallhellen Nasses zu machen, das der Städter nicht kennt, und das nebst Luft und Grün mit zu den besten und gesündesten Genüssen des Landmannes gehört.

So reichbelebt als der Vordergrund des Bildes, eben so mannichfaltig ist auch der Mittel- und Hintergrund, oder, um es kürzer zu sagen, die ganze Scene des Bildes. Halbverfallene, malerische Hütten und Häuser mit steinbeschwerten Dächern, eine hochaufsteigende, zierlich ver-

zweigte Rüster; der dunkle, mittelalterliche Kirchenthurm und in der Ferne der See mit den schneebedeckten Gebirgsriesen geben einen solchen Wechsel von Linien und Formen, von Schattenmaßen und Uebergangstönen, daß das Gemälde in allen seinen einzelnen Theilen davon zeugt, wie der Künstler die Natur in ihrer Fülle aufzufassen versteht und daß er ihren Reichthum als eines der belebendsten Motive für die Landschaftmalerei zu benützen weiß.

Die Färbung des Bildes ist hell und klar, die Technik, wie sich das bei einem so geübten Maler wie Gauermann voraussetzt, meisterlich, und die Durchführung von der einen Ecke des Bildes bis zur andern eine vollkommen gleiche, so daß von den Felsenmassen des Hochgebirges an, bis zu den Klettenblättern und dem blühenden Wirbeldost des Vordergrundes alles mit derselben Aufmerksamkeit, mit derselben Liebe behandelt erscheint, wodurch das Gemälde in den Augen des Kenners natürlicher Weise noch bedeutend an Werth gewinnt.

Jusepe de Ribera,

genannt lo Spagnoletto.

José (Joseph) war der Sohn des Louis de Ribera, und wurde am 12. Jänner 1588 zu Jatcva oder Xativa, dem heutigen San Felipe bei Valencia, geboren und sollte, wie so mancher andere später berühmt gewordene Künstler, ein Gelehrter werden, weßhalb ihn sein Vater in das Collegium von Valencia schickte. Da José hier aber die Malerschule des Sennor Francisco de Ribalta kennen lernte, dachte er sich, wie Hamlet zu den Füßen der Ophelia — „hier zieht ein stärkerer Magnet" — und verließ die räucherigen Hörsäle, um sie mit der lichteren und lebhafteren Werkstätte des berühmtesten Malers von Valencia zu vertauschen, wo er zugleich die Bekanntschaft des Juan de Ribalta, nämlich des ausgezeichnet talentvollen Sohnes Sennor Francisco's machte, durch dessen frühe Leistungen sich José ganz besonders angetrieben fühlen mochte, tüchtig darauf loszuarbeiten, bis auch er unter denen genannt werde, welche auf den Ruf: Künstler zu sein, Anspruch machen durften.

Als nun José schon eine ziemliche Fertigkeit erlangt hatte, konnte er der, auf alle Maler wie ein Zauber wirkenden Sehnsucht nach Italien nicht widerstehen, und so segelte er freudigen Muthes und voll Hoffnungen nach Neapel. Hier traf er den zwar leidenschaftlichen aber auch urkräftigen Michelangelo da Carravaggio und fühlte sich vor den naturwahren, energischen Arbeiten dieses Meisters alsogleich so fest angezogen, daß er ihn unwillkührlich zum Vorbilde nahm, und dessen Richtung sogar noch dann beibehielt, als er die Werke Rafael's und die Bilder der Carracci, die damals den ausgezeichnetesten Ruf genossen, gesehen hatte. Indessen hatte José anfangs sehr wenig Glück, und man erzählt, daß es ihm längere Zeit so schlimm ergangen sein soll, daß er sich mit den Ueberbleibseln der Speisen durchhalf, welche andere Kunstjünger wegzuwerfen pflegten. Endlich schien aber doch ein freundlicher Tag kommen zu wollen, denn ein Cardinal, dessen Namen uns die Geschichte leider nicht aufbewahrte, lernte zufällig den eifrigen jungen Künstler kennen und war über seine Arbeiten so erstaunt, daß er ihm eine Wohnung in seinem Palast antrug und seinen Dienern befahl, den jungen Spanier mit Kost und Kleidung auf das anständigste zu versehen. Il Spagnoletto (der kleine Spanier), denn so hieß er von nun an, mochte sich unter

solchen Umständen anfangs recht wohl befinden, da er aber fühlte, daß ihn ein so ungewohnt sorgloses Leben weichlich mache, daß es ihn einschläfere und ihm die Kraft raube, seine Studien mit dem gewohnten Ernst fortzusetzen, besann er sich plötzlich und faßte einen Entschluß — den wohl Hunderte in seiner Lage nicht gefaßt hätten — und der darin bestand seine behagliche Stellung aufzugeben, um wieder einzig und allein der Kunst zu leben. Auch war er klug genug geworden um einzusehen, daß er zu Rom, wo sich eben sehr viele berühmte Meister befanden, nur sehr schwer durchgreifen könne. Er begab sich deshalb, sobald er konnte, nach Parma und nach Modena, wo er nebenbei auch die hochgepriesenen Werke des Correggio studiren konnte.

Darauf kam er wieder nach Neapel. Es war dazumal der Kampf zwischen den Naturmalern und Auswendigmalern (Naturalisten und Idealisten), welchen der kühne Carravaggio hervorgerufen hatte, noch in vollem Gange. Spagnoletto schlug sich auf die Seite der Naturalisten, trat den Akademikern (den Anhängern und Schülern der Carracci) muthig, ja sogar trotzend entgegen und errang endlich glücklich den Sieg, wie das bei Jedem zu gehen pflegt, der eine Sache mit Muth beginnt und mit der gehörig ausdauernden Hartnäckigkeit durchführt, ohne das Wort Schonung nur im mindesten zu kennen. Auch hatte Spagnoletto bereits das Elend kennen gelernt und dessen Lasten gefühlt, er mochte daher um so eifriger darnach streben sich emporzuringen und die Fesseln abzuschütteln, die ihn einst so schwer drückten; deshalb sah er nicht nach rechts und nach links, deshalb kümmerte es ihn nicht, manchesmal einen Schritt zu thun, der vielleicht vor dem Richterstuhle der strengsten Rechtlichkeit nicht ganz zu entschuldigen wäre, wie denn auch Domenichino und Guido das Gewicht seiner Worte und seiner Handlungen zu ihrem Leidwesen fühlen mußten! — Aber genug, der anfangs vom Wegwurf Anderer lebende ehrgeizige Spanier arbeitete sich durch, er kam zu Bestellungen, kam zu einem bedeutenden Namen und führte endlich ein großes Haus.

Wir erwähnten in einem unserer Aufsätze zu den „Kunstschätzen Wien's", daß die niederländische Malerschule nach der Reformation plötzlich eine ganz andere Richtung einschlug, während die Schulen Italiens fortwährend das kirchliche Princip im Auge behielten, aber der Absprung der ersteren, namentlich der Holländer, ist in gewisser Beziehung kaum größer als die Abweichung, fast hätten wir gesagt „Abirrung", welche die späteren italienischen Maler einschlugen, obwohl sie fast immer kirchliche Gegenstände malten. Bei den ältesten italienischen Malern herrscht die keusche, fast mystische Religiösität vor, die alles, was an das Derbe, Lebenskräftige mahnt, ferne hielt. Bei Rafael und da Vinci ist es die edelste, durch das Ideal verherrlichte Realität, die ihren Werken den unnachahmlichen Zauber verleiht. Die Carracci, schon mehr an das Modell gebunden, wollten noch das Ideelle festhalten, aber nach und mit ihnen sank dieses Idealistische gänzlich und man huldigte nur der sogenannten naturalistischen Ansicht, das heißt jener bequemen Anschauung der Natur, die Alles, was ihr vorkommt, für gleich gut erklärt, und in jedem bärtigen Bettler einen Apostel, in jedem hübschen, derben Weibchen eine Madonna zu erblicken glaubt. Früher malte da Vinci seine „Cena", Rafael seine „Disputa" und seine Loggien und Michelangelo sein „jüngstes Gericht"; jetzt ging man, unzufrieden mit geistigen und seelischen Darstellungen, an die Martirien, der eine Heilige wurde geköpft, der andere gebraten, dem dritten die Gedärme aus dem Leibe gewunden — und das Hochästhetische mußte vor dem Drastischen, dem Erschreckenden zurücktreten.

Auch Spagnoletto verdankte seinen Ruf einem solchen gräßlichen Bilde und zwar der Schindung des h. Bartholomäus, welche er so schauerlich naturgemäß malte, daß er sogar die Aufmerksamkeit und die Bewunderung des Virey (Vicekönigs) von Neapel auf sich zog, der von dem Gemälde dergestalt entzückt war, daß er den Ribera zum Hofmaler machte, ihm einen Gehalt von siebzig Doppien gab und ihm zugleich die Aufsicht über Alles ertheilte, was in Kunstsachen zu geschehen hatte.

Ribera war nun also gewissermaßen über alle Künstler gestellt. Er ließ es diese aber auch fühlen und sie waren niedrig genug, sich vor ihm zu beugen und ihm zu schmeicheln, wenn sie seiner bedurften, ja sie machten ihm zuletzt so sehr den Hof, daß sich Ribera nach und nach stets für vornehmer hielt und endlich darnach strebte, nur mit den höchsten Personen des Landes zu verkehren.

Hier schaltet die Künstlersage eine Erzählung ein, welche einen sehr hübschen Stoff für eine Novelle geben könnte, weßhalb wir sie unseren freundlichen Lesern nicht vorenthalten wollen.

Ribera war sehr stolz geworden. Er führte ein prächtiges Haus und gab große Gesellschaften, zu denen er die vornehmsten Italiener und Spanier einlud. Don Juan d'Austria befand sich eben dazumal in Neapel und Ribera fand nicht Rast noch Ruhe, bis auch dieser berühmte Prinz sein Haus betrat und seine Gesellschaften verherrlichte. Der stolze Maler sollte das theuer büßen. Er gab im Jahre 1648 einen großen Ball und lud den Prinzen dazu ein. Don Juan erschien prachtvoll geschmückt und war so liebenswürdig, so bezaubernd, daß Sennora Maria Rosa, die schöne Tochter Ribera's dem Anstürmen und den Betheuerungen des feurigen Don Giovanni nicht zu widerstehen vermochte und sich von ihm entführen ließ. Diese Schmach beugte den Künstler so tief, daß er bald darauf zur Nachtzeit aus seinem Hause verschwand und nicht mehr gesehen wurde.

Daß diese Sage ganz ohne Grund entstanden sei, läßt sich kaum denken. Vielleicht hatte der muntere Prinz der reizenden Maria Rosa wirklich einige Aufmerksamkeiten erwiesen, mit denen Ribera nicht ganz zufrieden war und das Gerücht that dann das Uebrige hinzu. Daß Ribera nicht entfloh und nicht verschwand, geht aber schon daraus mit unwiderleglicher Gewißheit hervor, daß er im Jahre 1650 das Bild der Anbetung der Hirten malte, welches sich jetzt im Louvre zu Paris befindet.*) Ribera starb zu Neapel im J. 1656 (oder 1657?) und zwar mit Reichthum und Ehren überhäuft.

Ribera zählte auch viele Schüler, als deren vorzüglichster Salvator Rosa bekannt ist. Er radirte auch achtzehn Blätter, von denen einige von besonderer Schönheit sind. Eines der interessantesten ist das Bildniß des Don Juan d'Austria zu Pferde, geätzt 1648.

Von Spagnoletto befinden sich zu Wien folgende Werke:

Im k. k. Belvedere:

Der zwölfjährige Heiland unter den Schriftgelehrten im Tempel. Gestochen von Troyen, für das Galleriewerk Tenier's; später gestochen von F. Fischer und für das Perger'sche Galleriewerk von Blasius Höfel.

*) Dieses Bild ist bezeichnet mit: „Jusepe Ribera espannol. Academico Romano F. 1650," und gehört zu den schönsten Werken dieses Meisters.

Christus trägt das Kreuz. Simon von Cyrene reicht ihm hülfreiche Hand. Für das Galleriewerk Perger's gestochen von Blasius Höfel.

Der Philosoph Phytagoras in Betrachtung eines Todtenkopfes.

Archimedes, der mit einem Zirkel geometrische Figuren nachmißt.

Der reuige Petrus. Gestochen von Vorstermann und von Jacob Mänel. Für das Perger'sche Galleriewerk gestochen von Joseph Berkowetz.

In der Gallerie Liechtenstein:
Aristoteles.
Platon.
Krates von Theben.
Diogenes.
Der Kopf eines Alten.
Desgleichen.
Desgleichen.
Der heilige Franciscus. Treffliches Bild seiner Art.
Die Kreuzigung des h. Andreas. Vortreffliches Bild.

In der k. k. Ambraser-Sammlung:
Das Brustbild eines Alten, vor dem sich zwei Schildkröten befinden.

In der Gallerie Esterhazy:
Bruststück eines Cardinals.
Ein Alter mit einem Buch in der Hand.
Der betende Paulus Eremita.

In der k. k. akademischen Gallerie:
Die Marter des h. Andreas.

In der Gallerie Czernin:
Ein studirender Greis.
Isaak segnet den Jacob.

In der Gallerie Harrach:
St. Joseph (s. d. Folge).
Die h. Maria auf dem Mond stehend. Bezeichnet mit Jusepe de Riibera espannol F. 1631.
Der h. Hieronymus. Sehr schön.
Mehre einzelne Köpfe von Alten und Philosophen.



Der heilige [illegible]

Verlag der Kunstanstalt des [illegible]

Christus trägt das Kreuz. Simon von Cyrene reicht ihm hülfreiche Hand. Für das Galleriewerk Perger's gestochen von Blasius Höfel.

Der Philosoph Pythagoras in Betrachtung eines Todtenkopfes.

Archimedes, der mit einem Zirkel geometrische Figuren nachmißt.

Der reuige Petrus. Gestochen von Vorstermann und von Jacob Mänel. Für das Perger'sche Galleriewerk gestochen von Joseph Berkowetz.

In der Gallerie Liechtenstein:

Aristoteles.

Platon.

Krates von Theben.

Diogenes.

Der Kopf eines Alten.

Desgleichen.

Desgleichen.

Der heilige Franciscus. Treffliches Bild seiner Art.

Die Kreuzigung des h. Andreas. Vortreffliches Bild.

In der k. k. Ambraser-Sammlung:

Das Brustbild eines Alten, vor dem sich zwei Schildkröten befinden.

In der Gallerie Esterhazy:

Bruststück eines Cardinals.

Ein Alter mit einem Buch in der Hand.

Der betende [illegible]

In [illegible] Gallerie:

[illegible]

In der [illegible]

Ein [illegible]

Isaak segnet den Jacob.

In der Gallerie Harrach:

St. Joseph (s. d. Folge).

Die h. Maria auf dem Mond stehend. Bezeichnet mit Jusepe de Riibera espannol F. [illegible]

Der h. Hieronymus. Sehr schön.

Mehre einzelne Köpfe von Alten und Philosophen.



Spagnoletto pinx.   Gem. Gallerie Harrach.   A. Schleich sc.

Der heilige Joseph.

Verlag der Kunst Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Der heilige Joseph.

Gemälde von Jusepe Ribera, genannt lo Spagnoletto.

(In der Gallerie Harrach.)

Da der Gegenstand dieses Bildes wohl keiner Erklärung bedarf und unseren Lesern der kräftige Pinsel und das starke Impasto Spagnoletto's, so wie dessen etwas starke Schatten zu genüge bekannt sein dürften, wollen wir nur erwähnen, daß die Hände des h. Joseph mit besonderem Fleiße modellirt und durchgeführt sind und die Gelegenheit benützen, um eine kurze, kunstgeschichtliche Notiz anzuknüpfen, die sich auf die zu Spagnoletto's Zeit in Schwung gekommene Malerei von Bruststücken einzelner Heiligen oder Philosophen u. s. w. bezieht.

Als die Malerei im Mittelalter auf's neue und mit kräftigem Geiste erwachte, war es vorzüglich das religiöse Princip, durch welches sie ihre Belebung und ihren Aufschwung erhielt. Die Kirche unterstützte ihre Bemühungen, die im Publicum, dem jetzt Alles noch neu war, großen Anklang fanden und so steigerte sich die Verbreitung der noch vor Kurzem kaum gekannten Malerei mit eben solcher Raschheit als gutem Erfolg. Man ging dazumal, wie dies die Werke des Cimabue, Giotto, Fiesole u. s. f. bezeugen, von einer hohen Idee aus und suchte diese oft durch eine große Zahl von Figuren und durch Episoden zu erläutern, wovon wir auf dem Campo Santo zu Pisa den besten Beleg finden. Das Technische der Malerei war in jenen Tagen noch wenig entwickelt, und mußte gewissermaßen in den Hintergrund gedrängt bleiben, so lange man überhaupt nicht auf den Gedanken kam, einem kühneren und freieren Vortrag einen besonderen Werth beizulegen, so lange das züchtig Keusche, alles Sinnliche verschmähende, die Oberhand behielt und man fast jede Figur bis an den Hals und die Hände in Gewänder hüllte, um so wenig als möglich vom Nackten zu zeigen.

Mit dem Fortschreiten der Kunst verschwand auch die Ueberzahl der Figuren; die sogenannten Episoden, in welchen eine und dieselbe Person auf ein und demselben Bilde in mehren Situationen zugleich vorgestellt wurden, geriethen als störend und unästhetisch in Verfall, die schönen Antiken begannen bekannt und begriffen zu werden, und nun erreichte die Malerei jene Höhe und Größe, die wir an Rafael, da Vinci und Michelangelo so tief verehren, weil sie mit der Würde der Idee die Reinheit und Kraft der Form mit tiefdurchdachter Innerlichkeit eine männliche, sichere und edle Art der Darstellungsweise verband.

Allein auch das Höchste hat seine Abgrenzung, weil es eben sonst nicht das Höchste wäre, und so war in der eben genannten Epoche der Gipfel erreicht, weßhalb es dann nothwendig wieder zu Thal gehen mußte. Dieses Niedersteigen wurde aber vorzüglich dadurch hervorgerufen, daß man nunmehr mit der Technik, die sich im Verlauf der Zeit gleichfalls gehoben hatte, nicht mehr gehörig haushielt, daß man nicht mehr mit ihr sparte, sondern sie auf eine Weise ausgab, welche zeigte, daß man durch sie zu imponiren suche, wie denn reichgewordene Leute meist mehr durch kostbare Tracht als durch tiefe Gedanken zu überraschen pflegen. Merkwürdiger Weise wurde nun auch im größten Gegensatze zur früheren Zeit das Nackte hervorgesucht, und aus dem Nackten wieder dasjenige gewählt, was am meisten reizend erschien. Daher die vielen reuigen Magdalenen, daher die Dianen, die Nymphen, daher die Vernachlässigung geschmackvoller und schönmotivirter Draperien, daher endlich das beinahe gänzliche Schwinden der Idee und das totale Vorwalten der Mache.

— — Es ist leichter, einen Anderen singen hören, als selbst gut zu singen, es ist auch minder anstrengend ein Bild anzuschauen, das durch munteren Vortrag und das Zusammenklingen seiner Farben ergötzt, als ein anderes zu betrachten, in dessen ernsten Geist man sich erst hineindenken muß. Es war daher nicht überraschend, wenn die nachrafael'sche Malweise, bei der großen Masse, welcher das tiefere Denken eben nicht eine tägliche Beschäftigung ist, ein ganz besonderes Glück machte, ja wenn es endlich so weit kam, daß man ein festcharakterisirtes, innerlich durchgebildetes Gemälde gar nicht mehr verlangte, sondern nur dann in eine Art von Enthusiasmus verfiel, wenn das neue Bild gut gemalt, tüchtig modellirt und hübsch gefärbt war.

Diesen Sieg der Technik wußten nun die Maler recht wohl zu benützen, und zwar um so mehr, als der vorerwähnte Enthusiasmus auch recht vornehm zu bezahlen pflegte. Was sollte man auch Jahre vergeuden, um ein Bild zu concipiren und alle nöthigen Studien mühsam herbei zu holen, wenn man im Stande war, binnen wenigen Tagen eine Heilige oder einen Heiligen, einen Philosophen oder eine Sybille auf die Leinwand zu zaubern? — Mit einem Worte, das Publicum hatte die Künstler nach und nach zu Kaufleuten gemacht, welche als solche die gangbarste, die begehrteste Waare zu liefern suchten und sich — fast möchte man sagen, nur in schwachen Stunden — daran erinnerten, daß sie doch auch von Zeit zu Zeit der Kunst selbst Rechnung tragen sollten, wo sie dann wieder einmal etwas mit mehr Ernst durchführten. Dieser kaufmännischen Behandlung der Kunst verdankt man es denn auch, daß man oft von einem und demselben Meister herrliche Gemälde erblickt und dann wieder gleich daneben ein Machwerk sieht, das mit dem Vorigen in der That nichts gemein hat, als den Namen, weßhalb der Kunstliebhaber (nebenbei bemerkt) auch nie nach dem Namen kaufen sollte. Und fragt man, wer solche leicht zu Stande gebrachte Gemälde lieferte, so finden sich hierzu ziemlich hochtönende Namen, die wir hier nicht besonders anzuführen brauchen, die aber fast durchgängig in die Tage der Carracci fallen. Es war jedoch dieses Aufgeben der Idee und das bequeme Vorwalten der Technik nicht nur die Zeit des Niederganges der Kunst, sondern auch die Quelle ihres gänzlichen Sturzes, welcher unter den Nachahmern eines Guido, Carravaggio und Spagnoletto erfolgte.

Nichts desto minder brachte jene Epoche, in welcher sich die Technik geltend zu machen begann, höchst achtbare Kunstwerke hervor, zu welchen denn auch der vorliegende heilige Joseph des Spaniers Ribera zählt.

E. Huard (Hoart).

Unter den jetzt lebenden jüngeren Meistern der neuen holländischen Schule, nimmt E. Huard jedenfalls einen sehr ehrenwerthen Rang ein. Von seinem Leben ist indessen bisher noch wenig oder nichts öffentlich bekannt geworden, als daß er sich ziemlich frühzeitig der Zeichnenkunst zuwandte. Auch in dem besten neuen Werke über die holländischen Künstler, nämlich in Immerzeel's „Levens en Werken der hollandische en vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bowmasters (Amsterdam 1842—1843, 3 Theile 8.)", finden wir nichts angeführt, als daß sich Huard um 1839 der Oelmalerei zuwandte und in diesem Jahre auf der Kunstausstellung zu Brüssel mit einem kleinen Gemälde, „der Selbstmörder" betitelt, dann mit einem zweiten, „der Frachtwagen", und mit einem männlichen Bildnisse auftrat. Auch auf der Kunstausstellung zu Antwerpen 1840, und auf jener zu Kortrijik im Jahre 1841 sah man einige seiner Gemälde.

Zu Wien befindet sich in größeren Sammlungen, so viel uns bekannt ist, nur ein Werk von seiner Hand, und zwar in der Gallerie Galvagni (s. d. Folge).

Wein, Weib und Gesang.

Gemälde von E. Huard.

(In der Sammlung Galvagni.)

Von deutschen Künstlern wurde der allbekannte Spruch Martin Luther's:

„Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang,
Der bleibt ein Narr sein Lebelang!"

schon mehrmals zu bildlichen Darstellungen benützt, so haben wir auch zu Wien Gemälde von Danhauser, Amerling, Borsos und Anderen, welche diesen Stoff behandelten. Es fällt uns aber auf, dasselbe Thema von einem Ausländer, und noch obendrein im sogenannten Rokokostyle und in der Weise eines Watteau wiedergegeben zu finden. Es scheint also, daß sich jenes deutsche Sprüchlein auch anderwärts Geltung verschaffen mußte.

Nach Watteau'schem Geschmack, oder was dasselbe sagen will: „selon le goût de Louis XIV.," mußte sich — um jetzt von Huard's Bilde zu reden — die dargestellte vornehme Gesellschaft in einem Garten befinden, wo unter alten Bäumen auch einige architektonische Kennzeichen der Epoche des künstlerischen Schäferlebens, nämlich schnörkelige Vasen oder große Säulensockel anzutreffen sind. Hier hat sich die Gesellschaft, drei Herren und drei Damen an einem sonnenhellen Nachmittage in eine schattige Stelle des Gartens geflüchtet, an welche die Dienerschaft vorerst eisgekühlten Champagner und auserlesene Früchte trug. Eine der Damen, eine geschäftige Martha, befaßt sich, in Betreff des „Wein's", mit den schlanken Flaschen; die Zweite hält, in Beziehung auf den „Gesang", das Liederbuch auf dem Schooße und die Dritte geduldet ruhig die Umschlingung des Herrn, der ganz bequem auf seinem Sessel sitzt und wenigstens zweien der drei guten Dinge huldigt, indem er zugleich mit der Rechten das blinkende Kelchglas hält. Die beiden anderen Herren scheinen sich auf Wenigeres zu bescheiden, indem der eine der Sängerin einige süße Worte zuflüstert, während der andere auf seiner Guitarre klimpert, ohne vor der Hand mit dem Becher beschäftigt zu sein. Wir wollen nicht erörtern, wie sich diese jetzt noch sehr stille Scene nach dem Genusse der drei Flaschen schäumenden Weines entfalten werde, sondern über Farbe und Vortrag des Bildes sprechen, bei dem sich der Künstler die schwierige Aufgabe stellte, volle Schlaglichter, die zwischen dem Laub herein fallen, mit Schlagschatten abwechseln zu lassen



Wein, Weib und Gesang.

Gemälde von E. Huard.

(In der Sammlung Galvagni.)

Von deutschen Künstlern wurde der allbekannte Spruch Martin Luther's:

„Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang,
Der bleibt ein Narr sein Lebelang!"

schon mehrmals zu bildlichen Darstellungen benützt, so haben wir auch zu Wien Gemälde von Danhauser, Amerling, Borsos und Anderen, welche diesen Stoff behandelten. Es fällt uns aber auf, dasselbe Thema von einem Ausländer und noch obendrein im sogenannten Rokokostyle und in der Weise eines Watteau wiedergegeben zu finden. Es scheint also, daß sich jenes deutsche Sprüchlein auch [illegible] Geltung verschaffen mußte.

Nach Watteau'schem [illegible], oder was dasselbe sagen will: „selon le goût de Louis XIV.," mußte sich — um bei E. Huard's Bilde zu reden — die dargestellte vornehme Gesellschaft in einem Garten befinden, wo unter alten Bäumen auch einige architektonische Kennzeichen der Epoche des [illegible] Hoflebens, nämlich schnörkelige Vasen oder große Säulensockel anzutreffen sind. Hier hat sich die Gesellschaft, drei Herren und drei Damen an einem sonnenhellen Nachmittage in eine schattige Stelle des Gartens geflüchtet, an welche die Dienerschaft vorerst eisgekühlten [illegible] und auserlesene Früchte trug. Eine der Damen, eine geschäftige Martha, befaßt sich in Betreff des „Wein's", mit den schlanken Flaschen; die zweite hält, in Beziehung auf den „Gesang", das Liederbuch auf dem Schoße und die Dritte geduldet ruhig die Umschlingung des Herrn, der ganz bequem auf seinem Sessel sitzt und wenigstens zweien der drei guten Dinge huldigt, indem er zugleich mit der Rechten das blinkende [illegible] hält. Die beiden anderen Herren scheinen sich auf Wenigeres zu bescheiden, indem der eine der Sängerin einige [illegible] Worte zuflüstert, während der andere auf seiner Guitarre klimpert, ohne vor der Hand mit dem [illegible] beschäftigt zu sein. Wir wollen nicht erörtern, wie sich [illegible] jetzt noch sehr stille [illegible] nach dem Genusse der drei Flaschen schäumenden Weines entfalten werde, sondern über [illegible] Vortrag des Bildes sprechen, bei dem sich der Künstler die [illegible] Aufgabe stellte, [illegible], die zwischen dem Laub herein fallen, mit Schlagschatten abwechseln zu lassen



E. Hisrd pinx. Gem. Gallerie Galvagni. J. L. Appold sc

Wein, Weib und Gesang.

und zugleich große Schattenauflösungen durch Reflectirungen anzubringen, wodurch der zu große Contrast von Hell und Dunkel auf eine angenehme Weise gelöst wird. Der Künstler, dessen technische Fertigkeit sich durch jeden einzelnen Pinselzug kund giebt, erreichte diese Aufgabe zur vollsten Befriedigung des Beschauers, dem nicht nur der glückliche Wechsel der Töne, sondern auch der äußerst geschickt angebrachte „gebrochene Farbensatz" gefällt, welcher darin besteht, daß sich in dem gesammten Bilde keine einzige sogenannte „ganze Farbe"*) vorfindet, sondern daß alle dem Generalton vollkommen untergeordnet sind, ohne daß das Gemälde deshalb an Frische und Wärme des Colorites verlöre. Die neueste französische Schule liebt es, und gerade in solchen Scenen aus der Zeit der Allongeperrücken und Schäferspiele, mit keckem Pinsel und in dickem Farbenaufsatze zu malen, wodurch derlei Bilder trotz des Effectes und Farbenwechsels etwas Skizzenhaftes beibehalten. Huard vermied dies jedoch in dem vorliegenden Bilde und hielt die Farbe glatt, „liscio", wie der Italiener sagt, wodurch das Gemälde an Ausführung und Werth bedeutend gewann.

---

*) Unter den ganzen Farben versteht man jene, welche so aufgetragen werden, wie sie aus der Blase oder dem Blechrohr genommen werden; z. B. pures Weiß, puren Oker, pure Terra di Siena u. s. w. Sie haben dann immer etwas Hartes und zeigen von geringem Farbengefühl des Künstlers. Werden die Farben hingegen in Beziehung auf den Generalton des Bildes mit einer oder zwei andern Farben gemengt, so daß sie ohne ihren Charakter zu verlieren, doch dem Ganzen untergeordnet erscheinen, so heißen sie »gestimmte« Farben. Werden die Farben aber geradezu aus einem Grundton heraus gemengt, so daß sie ihre Bestimmtheit gewissermaßen einbüßen, so nennt man sie gebrochene Farben; die alten Holländer und vorzüglich Rembrandt haben dies Brechen der Farben auf's Höchste gebracht.

Cavaliere Antonio Canova, Marchese d'Ischia.

In dem wohlhabenden, von lieblicher Landschaft umgebenen Possagno, welches zum Bezirke von Treviso gehört, wurde dem Pietro Canova, einem jungen, nicht ungeschickten Bildhauer und Architecten, am 1. November 1757 ein schönes Knäblein geboren, welches in der Taufe den Namen Antonio erhielt und eine der bedeutendsten künstlerischen Zierden Italiens werden sollte.

Leider genoß der Vater nichts von dem späteren Ruhme seines Sohnes, denn Pietro erkrankte und starb schon in seinem siebenundzwanzigsten Jahre. Das war für den kleinen Antonio ein großes Unglück. Die Mutter war noch jung und heirathete bald den Francesco Sartori von Crespano, worauf Großvater Pasino den vierjährigen Knaben zu sich nahm, den er aber nichts weniger als auf freundliche Weise behandelte, so zwar, daß der gefühlvolle Antonio nach und nach dergestalt in Verzweiflung gerieth, daß er sich den Tod wünschte, und wirklich einmal von einem Balken herabgesprungen wäre, wenn ihn der liebenswürdige Großvater nicht noch im letzten Augenblicke zurückgehalten hätte. Allein gerade die Härte des Pasino führte den Waisenknaben seinem Glücke entgegen, denn jener hatte ihn, als ein in seinem Hause lästiges Geschöpf, zu einem gewöhnlichen Bildhauer und Steinmetz gegeben, wo Antonio, begabt mit ungewöhnlichen Talenten, sehr rasch kennen lernte, wie man mit dem Marmor umzugehen habe, um ihn schnell zu bearbeiten und dann seiner Oberfläche eine gefällige Glätte zu geben. Als Canova das vierzehnte Jahr erreicht und schon manche für sein Alter sehr hübsche Sachen gefertigt hatte, führte ihn der alte Pasino (1771) zu dem venetianischen Senator Giovanni Falier, der in der Nähe von Possagno einen Landsitz hatte und ein Freund der Künste war. Dieser empfahl den geschickten Knaben an den dazumal angesehenen Bildhauer Giuseppe Bernardi, genannt Torretti, in dessen Werkstätte der junge Canova sogleich eine halberhabene Arbeit in Marmor, nach dem Modelle dieses Meisters auszuführen bekam. Torretti war ein Mann von strengster Sittlichkeit und übte den besten Einfluß auf den zum Jüngling heranreifenden Antonio, der nebst seinen Arbeiten bei dem Meister auch fleißig zeichnete und in der Akademie besonders nach der Natur studirte. Als dann nach einem Jahre (1772) Torretti starb, begab sich Canova zu dessen Schüler und Neffen Giovanni Ferrari, wo er sich aber in einer zu gedrückten Stellung befand. Er beklagte sich darüber bei seinem Großvater, der ihn von dort wegnahm und ein ganz kleines Gütchen Antonio's, das einzige Erbtheil seines Vaters verkaufte, damit der junge Künstler

mit dem daraus erfolgten Erlös von hundert Ducati veneziani (beiläufig 130 fl.) ein Jahr lang studiren könne. Bald hierauf bestellte bei ihm der Senator Falier seine erste Arbeit, nämlich zwei Körbe mit Früchten in Marmor, welche Canova mit dem größten Fleiße und zur größten Zufriedenheit vollendete. Falier bestellte dann eine „Eurydice" und dazu eine Statue des „Orpheus", und Canova machte sich zu Possagno sogleich an das Modelliren derselben. Er hatte bis dahin noch sehr wenig gesehen und war immer nur seinem Gefühle gefolgt, ohne auf das, was man Styl nennt, aufmerksam gemacht oder auf wissenschaftliche Studien hingewiesen worden zu sein, und sein Gefühl trieb ihn zur Natur, daher hielt er sich zu jenen beiden Figuren auch fleißig Modelle. Er lernte dadurch von Tag zu Tag mehr und wurde mehr und mehr klar über das Ziel, welches er zu erreichen hatte. Als die beiden Statuen in Erde bossirt waren, besuchte ihn sein Gönner Falier, der seine Freude darüber äußerte und ihm sogleich ihre Ausführung in Marmor und zwar in Lebensgröße anbefahl, worüber der junge Künstler nicht wenig entzückt war. Er miethete sich eine kleine Werkstätte bei San Stefano in Venedig und arbeitete mit Lust und Hingebung. Als die Statuen fertig waren, erregten sie so großes Aufsehen, daß einer der venetianischen Dichter darüber sang, daß Canova mit seinem „Orpheus" eben so die Rohheit der damaligen Bildhauerei mildere, wie Orpheus einst mit seiner Leier die Rohheit der Wilden zähmte. Diese Statue des Orpheus wurde vom Senator Marcantonio Grimani noch einmal bestellt, der Nobile Angelo Guerini verlangte eine Büste des Dogen Renier, die Marchesa Spinola bestellte eine Statue des Aeskulap von sieben Fuß Höhe, der Procurator Rezzonico gab ihm den Auftrag sechs Statuen zu machen, und so gewann Canova schnell ein immer weiteres Feld, während sich auch zugleich sein Ruf mit Riesenschritten verbreitete. Mit einem Worte, sein Glück war gemacht!

Es kann hier nicht der Ort sein alle Arbeiten Canova's in ihrer Folgenreihe aufzuzählen von der man ein Genügendes in den Lebensgeschichten Canova's und in den Abbildungen seiner Arbeiten vorfindet, wir wollen uns daher mit dem Meister mehr außer als geradezu in seiner Werkstätte befassen.

Viele Künstler, besonders diejenigen, die stets vor dem Publicum zu thun haben, tragen ein gewisses Etwas an sich, welches sie sogleich als Leute von jenem Fache erkennen läßt, andere treten wieder mit einer gewissen Kraft auf, gleich als wollten sie dem Publicum befehlen, daß es ihre Leistungen für die besten halten müsse, wieder andere gehen dem nach, was eben Mode ist, weil sie sich dabei behaglich finden, ohne sich plagen zu müssen, und fast alle jene sind mehr Männer des Vorsatzes als der Empfindung, mehr gemacht als wahr, und je mehr sie gemacht sind, desto mehr glauben sie sich berechtigt, sich in die Brust zu werfen. Bei Antonio Canova fand dieses alles nicht statt. Er war eine stille, jungfräulich reine Blüthe, die, ihren eigenen Trieben folgend, herauswuchs. Er suchte, ohne sich um Herkömmlichkeiten und Schule zu kümmern, das Ideelle zu erreichen, was die Natur selbst in ihn gelegt hatte. So war er auch sein eigener Meister, da er, wie erwähnt, nur ein Jahr bei dem nicht sehr berufenen Torretti und noch viel kürzere Zeit bei Ferrari arbeitete und dann die Statue der Eurydike ganz nach der eigenen Eingebung, ganz nach den Anforderungen seines eigenen Gefühles modellirte und meißelte. Er fand auch, wie sich das bei andern Meistern ebenfalls traf, nicht eher Ruhe vor einem Werke, bis es harmonisch mit den Wünschen seines Innern zusammenklang, deshalb tragen seine Arbeiten auch den Stempel des Fleißes und der Vollendung, und gewähren dem Beschauer eine wohlthuende

Befriedigung, die besonders damals ungewöhnlich stark sein mußte, als er mit seinen ersten Arbeiten auftrat, zu welcher Zeit die Bildhauerei fast ganz zu einer kecken, derben, decorativen Steinmetzarbeit herabgesunken war. Dabei war Antonio die Bescheidenheit, die Liebenswürdigkeit selbst, er drängte sich nie vor, trat Niemand in den Weg, er war gegen Alle liebreich, gegen alle Kunstjünger mild, und wie er nach einem Ideale strebte, beinahe selbst ein Ideal geworden. Wir haben diese Schilderung mündlich und von Männern erhalten, die Canova genau kannten, zum Theile Jahre lang unter ihm arbeiteten, und des Lobes seiner Güte nicht satt werden konnten.

Als er das Modell der Gruppe „Dädalus und Ikarus" vollendet hatte, für welches ihm ein Gewinn von hundert Zechinen blieb, entschloß er sich, seinen schon längst gehegten Entschluß, nach Rom zu gehen, auch in Ausführung zu bringen, und Girolamo Zulian, damals venetianischer Gesandter am päpstlichen Hofe, versprach ihm eine Unterstützung von Seite der Republik, wenn er zu Rom vier Jahre lang Copien nach antiken Statuen machen und diese nach Venedig schicken wolle. Allein Canova nahm diesen Antrag nicht an. Er antwortete schriftlich, daß er wohl das Wenige, was er sich durch seine Mühe und Sparsamkeit erworben habe, für eine Reise nach Rom verwenden wolle, daß er aber nie zugeben werde, daß sein Vaterland auch nur einen Ducato für ihn ausgebe, es sei denn, daß ein ganz besonderer Nutzen daraus entsprösse, den er aber in Copien nach Antiken nicht finden könne, da durch Nachahmen die Originalität eines Künstlers verloren gehe und dieser die Pflicht habe, etwas Neues zu schaffen.

Zulian war durch solche Sprache überrascht, und zwar so unangenehm, daß er von nun an den jungen Künstler als hochmüthig und vermessen bezeichnete und nach Rom abreiste, ohne Canova mitzunehmen, was er anfangs doch zu wollen schien. Canova begab sich erst im October 1779 auf den Weg und bezog in der Siebenhügelstadt ein Zimmer im Kloster St. Romuald. Als er des andern Tages seine Aufwartung bei dem Gesandten machte, war dieser gebildet und fein genug, dem jungen Meister nicht fühlen zu lassen, daß ihn dieser verletzt habe, und trug ihm im Gegentheile freie Wohnung im venetianischen Palaste an. Canova war über alles Maaß begeistert, als er die Antiken des Vatican's besah und den kaum glaublichen Abstand zwischen Marmor und Abgüssen erkannte. Als der höchste, als der eigentliche Canon für alte Plastik, däuchten ihm aber die beiden Colosse auf dem Quirinale, welche dem Phidias zugeschrieben werden. Durch das Entzücken, welches Canova über alle diese Herrlichkeiten zeigte, das zugleich das treffendste Zeugniß für seine eigene Bescheidenheit war, so wie durch sein liebenswürdiges Wesen und seine rastlose Thätigkeit gewann er, ohne daß er es wußte, das Herz des Gesandten wieder, der ihn nun hoch in Ehren hielt und das Modell der Dädalusgruppe von Venedig nach Rom bringen ließ, damit es von Canova in Marmor ausgeführt werde, welcher bis zur Ankunft des Blockes mit dem Architecten Antonio Selva eine Reise nach Neapel und Pompeji machte.

Nach seiner Rückkehr wurde Antonio Canova mit dem bedeutenden Kunstkenner, dem Schotten Gawin Hamilton bekannt, der ihn recht eigentlich in die antike Welt einführte und großen Einfluß auf sein ferneres Wirken gewann. Nicht uninteressant war die Scene, in welcher Hamilton das Modell der Dädalusgruppe besah. Der Gesandte Zulian hatte es aufstellen lassen und den Volpati, den Foschi, Angelini und Andere zur Besichtigung eingeladen, die das Werk haarklein untersuchten, sich gegenseitig ansahen und — kein Wort darüber äußerten, vermuthlich weil es gar nicht nach ihrem Geschmacke oder nach ihrer Gewohnheit gemacht war.

Der Gesandte wurde darüber stutzig und wußte nicht was er von Canova's Arbeit denken sollte. Da nahm aber Hamilton das Wort und sagte, daß er das Werk des jungen Meisters für ein ganz gutes erkenne, indem sich dieser, was die andern Bildhauer nicht thäten, treu an die Natur hielte, es fehle nur noch das Höhere des Styles und das beste würde sein, wenn Julian einen Marmorblock anschaffe und den jungen Künstler ganz sich selbst überlassen würde, indem es nicht zu bezweifeln sei, daß der Eindruck, den die Antiken auf Canova gemacht hätten, sicher die beste Wirkung hervorbringen würde. Der Gesandte befolgte diesen freundlichen Rath, bald war Antonio mit Marmor versehen, und Julian fühlte sich zuletzt gänzlich befriedigt, als der Director der französischen Akademie La Grève und der Bildhauer Nicolas de Chène, obgleich keine Landsleute Canova's, wie die Obengenannten, den Dädalus frank und freimüthig lobten, wie es sich für echte Künstler geziemt, wenn sie ein tüchtiges Werk vor sich sehen. Es war dies ein Wendepunct, an dem Canova vorüberglitt, ohne es vielleicht zu ahnen.

Einen schlagenden Beweis für die Einwirkung der Antiken auf Canova gab sodann Theseus, als Sieger des Minotaurus, eine Gruppe, die er 1784 vollendete und die dann in den Besitz des Grafen Fries gelangte. Sie ist durch den Stich, welchen Rafael Morghen nach der Zeichnung des Bonaventura Salese machte, allgemein bekannt und ohne Zweifel das erste, wahrhaft vorzügliche Werk der neueren Plastik, trotzdem, daß sich eine Menge von Gegnern erhob, die sich alle Mühe gaben, es zu verdammen.

Wir müssen hier eine Episode aus Canova's Leben einschalten, nämlich seine Beziehung zu dem schöneren Geschlechte, für welches man die Künstler ganz besonders empfänglich hält. Antonio hatte nämlich schon einmal und zwar ziemlich frühzeitig, da er noch bei seinem jähzornigen Großvater war, den ersten, wenn gleich flüchtigen Strahl der Liebe erhalten. Er begegnete nämlich, da er eines Sonntags spazieren ging, einer Schaar von Hirtinen, die sich festlich geschmückt hatten, und die eine davon blickte ihm so tief in die Augen, daß er sie nie ganz vergessen konnte und noch in seinen alten Tagen von dieser Begegnung erzählte und mit Begeisterung von des Mädchens wundervoller Farbe, von den dunklen Locken, die bis über die Achsel herabhingen, von den Augenbrauen und den schwarzen Augen sprach, die ihn durch und durch erbeben machten. Nach Vollendung der Theseusgruppe wurde sein Herz zum zweitenmale und dauernder gefangen. Giov. Volpato, der bekannte Kupferstecher, hatte eine zahlreiche Familie und unter dieser eine Tochter von ganz ungewöhnlicher Schönheit mit feurigen Augen (occhi scintillanti) und stolzem, würdevollem Benehmen. Canova konnte der herrlichen Domenica nicht widerstehen, aber, treu und redlich in Allem was er that, begab er sich zu Vater Volpato, erbat sich die Braut, erhielt von diesem die Genehmigung und der Tag des Ehebündnisses wurde festgesetzt, ohne daß Domenica Einwendungen machte. Allein der feinfühlende Antonio merkte bald, daß die Sache nicht ganz richtig sei. Er brachte bald heraus, daß die schöne Domenica ihr Herz anderswohin wende, und bewog sie in seiner Rechtlichkeit, trotz seiner Trauer dazu, daß sie sich dem Vater entdecke und diesen bitte, das Bündniß zu lösen. Volpato war anfangs böse und meinte, Canova wolle zurücktreten, bald aber überzeugte er sich von seinem Irrthum, er gab nach und nach kurzer Frist war die reizende Domenica die Gattin des Kupferstechers Rafael Morghen. So schmerzlich dieser Vorfall auch anfangs für Canova sein mochte, so überwand er doch bald sein Leid, indem er fühlte, daß es für ihn am besten sei, keine andere Braut anzuerkennen als seine Kunst. Dazu,

daß er sein Körbchen leichter trug, mag auch das beigetragen haben, daß er bald den großartigen Auftrag erhielt, das Grabmal für Papst Clemens XIV. (Ganganelli) zu verfertigen, welcher Arbeit er sich nun mit allem Eifer hingab.

Wir haben in diesen Blättern schon mehrmals darüber geseufzt, daß wir bei den Lebensabrissen so mancher Künstler gar nichts oder doch nur sehr wenig zu bringen vermochten. Bei Canova hingegen ist es ganz anders, denn hier erdrückt uns beinahe die Menge des Stoffes und wir sind unwillkührlich genöthigt, über eine Menge von Dingen hinwegzusetzen, die wir gerne recht fleißig erörterten, wenn uns zehn bis zwölf Bogen Text gegönnt wären und wir nicht fürchten müßten, selbst die Geduldigsten unserer Leser zu ermüden; wir müssen daher zur Form von telegraphischen Depeschen die Zuflucht nehmen und bemerken, daß Canova nach dem Mausoleo für Ganganelli nebst vielen andern Arbeiten ein Monument für Angelo Emo, den Befehlshaber der venetianischen Flotte und ein anderes für den Papst Clemens XIII. (Rezzonico) machte, daß er ferner seine „heilige Magdalena", seine höchstbeliebte „Hebe" fertigte, daß er in den Zwischenzeiten malte und endlich zu Napoleon nach Paris reiste, wo er dessen Statue meißelte, daß er dann wieder nach Rom zurückkehrte, abermals unendlich fleißig war, und daß er dann noch einmal nach Paris ging. — Hier aber müssen wir trotz Allem noch ein wenig anhalten, denn hier tritt der Mensch Canova vor dem Künstler Canova in den Vordergrund.

Napoleon hatte ihn rufen lassen, um unter Anderm auch das Bildniß der Kaiserin Maria Luise zu fertigen. Canova verließ Italien nicht gerne, begab sich aber doch auf den Weg und wurde zu Paris mit wohlverdienter Feierlichkeit empfangen. Dort hatte er öfter das Glück, den großen Krieger vertraulich zu sprechen. Er führte damals eine Art von Tagebuch und erzählt darin, daß er am 12. October 1810 Mittags von Duroc zum Kaiser geleitet wurde, der eben mit der Kaiserin sein Frühstück einnahm. Hier führte er lebhaft das Wort für die aus Rom fortgeschafften Antiken und als ihn Napoleon fragte, warum er ihn bei seiner Statue nicht in seiner wahren Tracht vorgestellt habe, entschuldigte sich Canova damit, daß die Künstler ihre eigene Sprache hätten, und daß Zauner zu Wien Kaiser Joseph II. auch in römischem Costüm dargestellt habe. Bei einer andern Gelegenheit sprach Canova lebhaft für den heiligen Vater, ein drittesmal legte er dem Kaiser Venedig an's Herz, und endlich brachte er ihm sogar eine Bittschrift zu Gunsten der Bewohner von Passeriano, die sich durch die Kriegsläufe in dem traurigsten Zustande befanden. Napoleon nahm dieses alles nicht übel, als aber Canova fortwährend um die Erlaubniß anhielt nach Rom zurückkehren zu dürfen und keine Belohnung für seine Arbeiten begehrte, schien das dem Kaiser unangenehm zu werden und er beurlaubte ihn endlich mit den kurzen Worten: „Andate come volete!" (V. Missirini. Vita di Ant. Canova, pag. 243.)

Bald nach seiner ersehnten Heimkehr von Paris wurde Canova zum beständigen Vorstand der Academia di San Luca (Principe perpetuo) ernannt. In dieser Stellung hielt er es für seine Pflicht, alles Mögliche zur Hebung der Kunst zu thun und es gelang seinen unablässigen Bemühungen, den französischen Statthalter von Rom dazu zu bewegen, daß (6. November 1810) dreimalhunderttausend Franken angewiesen wurden, von welchen 200,000 für Ausgrabungen und 100,000 zur Aneiferung junger Künstler zu verwenden waren. Canova hatte die Verwendung derselben zu besorgen. Als dann der Papst wieder nach Rom einzog, überreichte ihm Canova eine Schrift, in welcher er um die Beschützung und Erhaltung der Antiken und der römischen Monumente bat.

Er war einer der Thätigsten bei der Wiedererrichtung der archäologischen Gesellschaft zu Rom (1812), schrieb seine eigenen Ansichten über Kunst in LXII. Paragraphen nieder, und war überall thätig, wo er Gutes und Nützliches fördern konnte. Obwohl Canova, wie schon früher erwähnt, von gewissen Leuten bitter angefeindet wurde, genoß er doch Ehren, die jene Neckereien weit überragten. Die berühmtesten Akademien Europa's erwählten ihn zum Mitgliede, Schelling schrieb in dem Münchener Diplom: „Tu enim primus nostro tempore Phidiacam etc." Sechs Medaillen wurden auf ihn geprägt (drei 1795—1800, die andern 1816 u. 1823), er bekam den Leopoldsorden, den Orden der eisernen Krone, Papst Pius VII., der ihm ganz besonders gewogen war, ernannte ihn zum Ritter vom goldenen Sporn, gab ihm den Christusorden u. s. w., so daß Marchetti schrieb:

„Gli scettri e la tiara
Gli son di premj e onor prodighi a gara!"

Dabei erwarb er sich durch seinen rastlosen Fleiß und die großartigen Aufträge, die er erhielt, ein bedeutendes Vermögen, welches er zuletzt auf eine sehr würdige Weise verwendete. Er besuchte auch London, war dort von den Marmorn des Parthenons auf das Höchste entzückt und hinterließ bei den Engländern einen so angenehmen Eindruck, daß diese in die Zeitungen setzten:

„Canova ist abgereist. Er gewann die Herzen Aller, die ihn während seines kurzen Aufenthaltes in London kennen lernten. Sein Wuchs reicht wenig über Mittelgröße, aber seine Züge sprechen selbst bei seinem Stillschweigen das lebhafte Gefühl des Italieners aus. Wenn er aber von der Kunst zu reden anfing, verbreitete sich auf seinem Antlitze ein harmonisches Lächeln und es schien, daß Musik die Bewegung seiner Lippen begleite."

Mehr kann man wohl kaum von einem Künstler sagen, und als er wieder in Rom angelangt war, ward er mit eben so großen Festlichkeiten, als mit den wärmsten Herzen empfangen:

„De' sette colli *rimbombar* d'intorno
S'ode il suo nome tra festose grida."

sang der Marchese Salsa di Berio begeistert. Canova ward in das goldene Buch des Capitols eingetragen, zum Bürger Roms und zum Marquis von Ischia erhoben, ein Titel, der nicht blos ein Titel war, sondern ihm jährlich dreitausend Scudi einbrachte.

Wir erwähnten eben zuvor, daß Canova, welcher sehr wenige Bedürfnisse für sich hatte, seinen Reichthum auf eine würdige Weise anwandte und dies that er, indem er seinen Geburtsort verherrlichte, in welchem er eine große Kirche errichtete, zu der er selbst (am 11. Juli 1811) den Grundstein mit solcher Feierlichkeit legte, daß alle Possagnesen aus Dankbarkeit für Canova bis zu Thränen gerührt wurden. Das kleine Possagno, das man früher auf keiner Landkarte fand, steht jetzt um Canova und seines Gottestempels willen überall deutlich aufgezeichnet!

Er selbst verfertigte für diese Kirche eine „Pietà", nämlich die heil. Mutter mit dem Leichnam ihres Sohnes im Schoße und war dabei so fleißig, wie in seinen frühesten Tagen, ja er vergaß oft gänzlich darauf, Nahrung zu sich zu nehmen und kannte keine Schonung seiner selbst. Oft machten ihn seine Freunde darauf aufmerksam, allein er war einmal durch und durch Künstler und fand nur in der Arbeit Befriedigung und Behagen. Aber des Menschen Kraft hat seine Grenzen und im Jahre 1822 fühlte sich Canova trotz allen Widerstrebens sehr unwohl. So reiste er nach Neapel. Sein Unbehagen wollte nicht weichen. Da kehrte er nach Rom zurück. Seine Freunde begehrten, daß er, um sich nicht zu sehr anzustrengen, nur modellire, er aber arbeitete in Marmor und fer-

tigte noch eine Statue der Magdalena und einen Endymion. Als er sich darauf schwächer fühlte, begab er sich nach Possagno, um in der Luft seines Geburtsortes zu erstarken, aber seine Landsleute blickten mit herzinniger Trauer auf ihn, denn er sah sehr bedenklich aus. Er machte dann noch eine Reise nach Asolo, kehrte aber keineswegs gebessert nach Possagno zurück, von wo er sich, weil sich dort keine guten Aerzte fanden, nach Venedig begab, in welcher Stadt er am 4. October anlangte und sich alsogleich zu Bette legen mußte. — Am 13. October, sieben Uhr Früh, war er eine Leiche! — Er hatte erst das fünfundsechzigste Jahr erreicht. Ladislaus Pyrker, damals Patriarch von Venedig, las ihm das Todtenamt. Ein prachtvolles Denkmal in der nächsten Nähe der Gebeine Tiziano's, mahnt die Besucher der Kirche ai frari zu Venedig an das alte: „Steh' Wandrer und weine!"

Zu Canova's vorzüglichsten Werken gehören:

Theseus als Besieger des Minotaurus (1782). — Amor und Psyche (1793). — Hebe (1796). — Erugantes und Damorenes (1800). — Herkules und Lykas (1802). — Statue der Lucretia (sitzend, 1805). — Das Monument der Erzherzogin Christina (1805). — Theseus der den Centaur besiegt (1805) u. A. m.

In Wien befinden sich von Canova's Hand:

Theseus als Besieger des Centaur, im Tempel des Volksgartens (s. d. Folge).

Die Büste Sr. Majestät des Kaisers Franz, ursprünglich für die Bibliothek von San Marco bestimmt (1805).

Das Grabmal der Erzherzogin Christina.

Die sitzende Statue der Fürstin Leopoldine Esterhazy-Liechtenstein (1806), im Palast Liechtenstein.

Die Büste der Beatrice, verfertigt für den Grafen Stephan Szecheny (1822).

Die Büste des Genius von dem Monument Rezzonico. Im Besitz des Grafen Esterhazy (1822).

Die Büste Napoleon's in der Gallerie Esterhazy.

Etwas, wodurch sich Canova ganz besonders auszeichnete, war seine außerordentliche Geschicklichkeit in der Behandlung des Marmors, dem er eine Weichheit, Durchscheinendheit und Wärme zu geben wußte, wie gewiß kein anderer Bildhauer. Meisterhaft in dieser Beziehung ist seine Büste des Papstes Pius VII. auf dem Capitole zu Rom; hier hat der Marmor wirklich aufgehört, ein starrer, kalter Stein zu sein, dieser Mund scheint zu athmen, die Nasenflügel scheinen sich zu heben, und daher wird auch bei keinem Bildhauer der Abstand zwischen Marmor und Abguß so bedeutend fühlbar als bei Canova, dem seine Gegner überhaupt zu viele Weichheit und das Vorwiegen des Malerischen vor dem Plastischen vorwerfen. Mögen aber auch seine Werke nicht allen Anforderungen genügen, so war er doch ein Künstler in der edelsten Bedeutung des Wortes, und wenn irgendwo der Spruch des Cicero: „Suum cuique pulchrum est", die vollste Geltung hat, so ist dies bei den schönen Künsten der Fall.

Theseus besiegt den Centaur Phereus.

Gruppe aus carrarischem Marmor im Theseus-Tempel des Volksgartens.

Von Antonio Canova.

Es stellt diese Marmorgruppe eine Einzel-Scene aus dem Kampfe der Lapithen und Centauren dar. Der thessalische Fürst Pirithous, mit welchem Theseus innig befreundet war, hielt sein Vermählungsfest mit Hippodamia, der Tochter Adrasto's, des Fürsten von Sicyon, und Theseus war dabei zu Gaste, auch hatte der Bräutigam alle edlen Lapither und die Vornehmsten der Centauren geladen. Diese letzteren, einem rauhen und ungebildeten Volke angehörend, übernahmen sich beim Weine und betrugen sich dann, durch das Beispiel ihres Anführers Eurytion ermuthigt, auf eine Weise gegen die anwesenden Frauen, die nicht geduldet werden konnte. So entspann sich ein furchtbarer Kampf, der mit einer gänzlichen Niederlage der Centauren endete, indem die meisten derselben erschlagen und die übrigen verjagt wurden. Canova wählte aus diesem Streite die Episode des Zweikampfes zwischen Theseus und Phereus, vermuthlich weil sie ihm Gelegenheit bot, zwei kräftige Gestalten zu schaffen, die durch die Gegensätze ihrer Charaktere interessiren müssen, während das Ganze zugleich auf den Sieg der Cultur über thierische Rohheit hindeutet. Canova entwarf diese Gruppe, welche von Napoleon für den Corso zu Mailand bestimmt wurde, im Jahre 1805 und begab sich dann mit großer Vorliebe an die Ausführung derselben. Es verflossen aber, da Canova inzwischen viele andere Arbeiten fertigen mußte und auch die wechselnden Kriegsereignisse auf jenes colossale Werk Einfluß nahmen, volle vierzehn Jahre, bis es vollendet war. Als Se. Majestät weiland Kaiser Franz Italien bereiste und zu Rom die Werkstätte Canova's besuchte, gefiel ihm der Theseus so sehr, daß er Befehl gab, die Gruppe anzukaufen und sie in Wien im Volksgarten in einem eigens dazu zu erbauenden Tempel aufzustellen. So gelangte diese Arbeit anstatt nach Mailand in die Residenz. Hier wurde im Jahre 1820 die Grundveste der Katakomben des Theseustempels gelegt, welcher letztere nach drei Jahren vollendet war. Die große Gruppe konnte ihres bedeutenden Gewichtes wegen nur auf Umwegen von Rom nach Wien geschafft werden. Sie wurde zuerst zu Wagen nach Civita Vecchia gebracht und dort eingeschifft, dann über Meer bis Buccari geführt, wo sie wieder an das Land



Theseus besiegt den

Theseus besiegt den Centaur Phereus.

Gruppe aus carrarischem Marmor im Theseus-Tempel des Volksgartens.

Von Antonio Canova.

Es stellt diese Marmorgruppe eine [illegible] Scene aus dem Kampfe der Lapithen und Centauren dar. Der thessalische Fürst Pirithous, mit welchem Theseus innig befreundet war, hielt sein Vermählungsfest mit Hippodamia, der Tochter Adrastos's, des Fürsten von Sicyon. Auch Theseus war dabei zu Gaste, auch hatte der Bräutigam alle edlen Lapither und die Vornehmsten der Centauren geladen. Diese letzteren, einem rohen und ungebildeten Volke angehörend, [illegible] nahmen sich beim Weine [illegible] sich dann, durch das Beispiel ihres Anführers Eurytion ermuthigt, auf eine Weise gegen die [illegible] Frauen, die nicht geduldet werden konnte. So entspann sich ein [illegible] Kampf, der mit einer gänzlichen Niederlage der Centauren endete, indem die meisten [illegible] und die übrigen verjagt wurden. Canova wählte aus dieser Scene [illegible] zwischen Theseus und Phereus, vermuthlich weil sie ihm Gelegenheit [illegible] Gestalten zu schaffen, die durch die Gegensätze ihrer Charakters interessant [illegible] das Ganze zugleich auf den Sieg der Cultur über thierische Rohheit [illegible] diese Gruppe, welche von Napoleon für den Corso in Mailand bestimmt wurde, im Jahre 1805 und begab sich dann mit großer Vorliebe an die Ausführung derselben. Es verflossen aber, da Canova inzwischen viele andere Arbeiten [illegible] mußte und auch die wechselnden Kriegsereignisse auf jenes colossale Werk Einfluß [illegible] vierzehn Jahre, bis es vollendet war. Als Se. Majestät weiland Kaiser Franz Italien bereiste und zu Rom die Werkstätte Canova's besuchte, gefiel ihm der Theseus so sehr, daß er Befehl gab, die Gruppe anzukaufen und sie in Wien im Volksgarten in einem [illegible] Tempel aufzustellen. So gelangte diese Arbeit anstatt nach Mailand in die Residenz. Hier wurde im Jahre 1820 die Grundveste der Katakomben des Theseustempels gelegt, welcher letztere [illegible] drei Jahren vollendet war. Die große Gruppe konnte ihres bedeutenden Gewichtes wegen [illegible] Umwegen von Rom nach Wien geschafft werden. Sie wurde zuerst zu Wagen nach Civita [illegible] gebracht und dort eingeschifft, dann über Meer bis Buccari geführt, wo sie wieder an [illegible]



Marmorgruppe von Ant. Canova. Im Theseustempel des Volksgartens. A. Hanisch sc.

Theseus besiegt den Kentaur Phereus.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

geschafft wurde, um neuerdings auf Wagen geladen und nach Karlstadt gebracht zu werden. Hier lud man sie wieder zu Schiffe und fuhr damit die Culpa hinab, in die Save und von dieser in die Donau, auf welcher sie stromauf bis nach Wien von Pferden gezogen ward. Die beiden riesigen Kisten, in deren einer sich der Theseus, in der andern der Centaur befand, landete man bei der Vorstadt „unter den Weißgärbern" an das Ufer, und die k. k. Pionniere schafften sie dann auf großen Rollblöcken über das Glacis bis zum Burgthor und in den Volksgarten. Leider erlebte Canova die Aufstellung seines Werkes nicht mehr.

Theseus, den Helm mit dem Roßhaarbusch auf dem Haupte, schwingt in der Rechten die Keule des Periphetes und hat mit der Linken die Kehle des Centaur's erfaßt. Phereus, der Centaur ist, von Wein und Kampf erschöpft, hingestürzt, strebt in der Todesangst mit seiner Rechten seine Gurgel von dem Eisengriffe des Heros zu befreien und stützt sich mit der Linken krampfhaft an den Boden. Auch die Kraft des Pferdeleibes ist bereits gebrochen, nur der linke Hinterfuß stemmt sich noch vergeblich zu einer neuen Erhebung an. Doch alsbald wird der tödtliche Schlag fallen, der das berauschte Ungethüm, halb Thier, halb Mensch, vernichtet. Vom linken Arm des Theseus fällt eine Draperie herab, deren Anordnung deshalb nothwendig war, weil sonst die mächtige Figur des Theseus, der frei auf dem rechten Fuße steht und mit dem linken nur am Knie und an den Zehen einigen Halt findet, zu wenig statische Unterstützung gehabt hätte. Der Theseustempel wurde vom Director der Architecturschule Pietro Nobile, nach dem Muster des Cimon'schen Theseustempels zu Athen gebaut. In den Krypten des Tempels werden römische Urnen, Inschriften, Sarkophage, Arme, Büsten u. s. w. aufbewahrt, die man in den verschiedenen Kronländern Oesterreichs auffand.



Carl Stuart I.



A. van Dyk pinx. k.k. Gallerie im Belvedere. G. Pummer sc.

Carl Stuart I.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Karl Stuart der Erste.

Bildniß von Anthony van Dyk.

(Im k. k. Belvedere.)

Van Dyk's Bildnisse sind unter allen Umständen ausgezeichnet, allein um wieviel mehr müssen sie unsere Aufmerksamkeit erregen, wenn sie nach Personen gemalt wurden, die zu den interessantesten Erscheinungen in Kunst und Geschichte gehören. Am meisten steigert sich aber diese Theilnahme vor einem Gemälde, welches das Ebenbild eines Monarchen vorstellt, der in der Zeit der größten Stürme lebend, ein Opfer ungezähmter Gewalt wurde und seinen letzten Stunden mit wahrhaft königlicher Hoheit entgegenging! — Karl Stuart der Erste steht vor uns, dessen Vater nach dem Tode der „jungfräulichen Königin" den Thron von England bestieg, Karl, dessen natürliche Gaben England eine herrliche Zeit zu verheißen schienen, dem das Glück auf das freundlichste entgegenlächelte und der dann der leidenschaftlich finsteren Gewalt eines kühnen Brauers auf die traurigste Weise erliegen mußte.

Wäre die Geschichte Englands auch nicht durch vortreffliche historische Werke verbreitet, so würde die Epoche Karl Stuart's schon zur Genüge durch künstlerische Leistungen bekannt sein, indem die Maler und Dichter England's nicht säumten, Werke zu liefern, die einzelne Scenen oder ganze Abschnitte jener Zeit zum Gegenstande hatten und in der Welt ihre Anerkennung fanden. Es dürfte uns daher leicht erlassen werden, hier die schwierige Arbeit eines Lebensabrisses des unglücklichen Königs zu unternehmen. Und doch können wir, wenn wir vor sein Bildniß treten und diese männlich-schönen Züge mit ihrem Anfluge von Schwermuth betrachten, nicht umhin, an dieses Königs letzte Stunde zu denken. — Das Gewalturtheil war über Karl verhängt. Da traten die vier Lords: Herforth, Lindsey, Richmond und Southampton vor die damals sogenannten „Gemeinen" (commons), und beriefen sich zur Rettung ihres Fürsten auf das Grundgesetz Englands, daß die Person des Königs unverletzbar, daß er selbst unverantwortlich sei und daß alles Nachtheilige den Ministern zur Last gelegt werden müsse. Daß die vier Lords damit nichts erreichten war bei dem eisernen Streben Cromwells und seiner Genossen, die die Sache zu einem unheilbaren Bruche zu bringen trachteten, wohl vorauszusehen. Die einzige Gunst, die dem Monarchen zugestanden wurde, bestand darin, daß man ihm gestattete seine beiden Kinder zu sehen, welche noch in Eng-

land anwesend waren. Der König sprach dabei zu dem zehnjährigen Herzog von Gloucester die tiefergreifenden Worte: „Sie werden mich tödten, mein Sohn. — Es kann sein, daß sie dich zum Könige machen. Da dies aber nur dann geschehen könnte, wenn deine beiden älteren Brüder bei Seite geschafft wären, so befehle ich dir, daß du nie duldest daß sie dich zum Könige machen!" — Und der kühne Knabe rief: „Vater, eher lasse ich mich in Stücke reißen, als daß ich auf diese Art König werde!" und sprach diese Worte mit solcher Begeisterung, daß dem König darüber, trotz der Schwermuth der Stunde, Freudenthränen in die Augen traten. Als er die Kinder gesegnet hatte und sie entfernt worden waren, sprach er mit Niemand mehr als mit dem Prälaten Juron. Dies fand im St. Jamespalast statt. Am 30. Jänner 1649 Morgens zehn Uhr wurde er wieder nach White-Hall gebracht. Er ging zu Fuß mit bedecktem Haupt. Auf seinem Hut wallte eine schwarze Feder, um seinen Hals trug er die Kette des St. Georgordens. Vor White-Hall war das schwarze Gerüst aufgerichtet. Der König schritt ruhig daran vorüber, betrat den Palast und nahm eine Erfrischung von Brot und Wein zu sich. Eine halbe Stunde vor drei Uhr begann er seinen letzten Gang. Er bestand ihn auf die edelste, auf die großartigste Weise. Die entsetzliche That brachte die entgegengesetzte Wirkung von dem hervor, was ihre Veranlasser erwartet hatten. Die allgemeine, tiefe Trauer und das höchste Mitgefühl in London wie in den entferntesten Theilen Englands gaben sich dadurch kund, daß von dem „Ikon Basilike", einer Art Tagebuch, welches Karl während der Zeit seines Unglückes geführt hatte, in weniger als einem Jahre fünfzig Ausgaben gemacht werden mußten und sogar der Dichter Milton, der doch selbst ein eifriger Puritaner war, bemerkte über dieses „Portrait of the King", daß es im englischen Volke eine ebenso unglaubliche Wirkung hervorgebracht habe, als die war, welche einst durch das Testament des großen Julius Cäsar bei den Römern hervorgerufen wurde! — Die Gegner gaben das „Bildniß des Königs" freilich nur für eine von irgend einem Royalisten gemachte Arbeit aus, allein der Wirkung war damit kein Abbruch gethan.

Van Dyk stellt den König in einem weiß und roth gestreiften Seidenkleide vor, über welches ein schwarzer Mantel von demselben Stoffe fällt. Karl, von blühender Farbe, mit nach rückwärts gestreiftem Haare, hat die Rechte in die Seite gestemmt und die Linke auf den Degengriff gestützt. Wie Viele von den zahlreichen Besuchern des k. k. Belvederes sind an diesem Bilde vorübergegangen, ohne nur zu ahnen, welch ein furchtbares Stück Geschichte sich an dasselbe knüpft. — Van Dyk malte den kunstsinnigen König sehr häufig. Ein später von Robert Strange meisterlich in Kupfer gestochenes Bildniß Karl's ist aber besonders interessant, weil dort der König reisefertig in kurzem Lederkoller, den Stab in der Hand in der Nähe des Meeres dargestellt ist, wie er auf ein Schiff wartet, das ihn aus der Heimath entführen soll, um ihn an sichere Gestade zu bringen. — Unser Gemälde wurde aus dem versteigerten Nachlaß des Königs durch Erzherzog Leopold Wilhelm von Oesterreich, damaligem Statthalter der Niederlande, angekauft.

Frans van Mieris.

Der Vater dieses Künstlers war ein wohlhabender Goldschmied und Diamantenschleifer zu Delft, wo Frans im Jahre 1635 geboren wurde und noch als sehr junger Bursche zum Maler Toorenvliet in die Lehre kam, von wo er sich für einige Zeit in die Werkstätte des A. van den Tempel begab, um zuletzt in die Schule des berühmten Gerhard Dow zu gehen, dessen fein vollendete Malweise ihm am meisten zusagte und wo er binnen Kurzem solche Fortschritte machte, daß seine Arbeiten denen des Meisters fast gleich kamen und fast eben so gut bezahlt wurden, denn man weiß, daß Mieris nicht selten zweitausend Livres für seine Bilder bekam.

Wir hatten schon öfter Gelegenheit der „fidelen Maler" Hollands zu erwähnen, die das Leben recht aus dem Grunde genießen wollten und, wenn sie nicht bei ihrer Staffelei waren, die tollsten und zuweilen ausgelassensten Streiche trieben. Auch Frans van Mieris gehörte zu dieser „lustigen Gesellschaft". Er war ein besonderer Freund des Tollsten der Tollen, nämlich des ebenfalls sehr geschickten Adrian Brouwer und ein getreuer Gefährte des schelmenhaften Jan van Steen, der sich, wenn er lustig war, den Teufel um die ganze Welt kümmerte, und den leichtbewegten Frans nicht selten aus der Malerstube hinwegführte, wenn es irgendwo ein tüchtiges Gelage gab. Aber eine dieser Schlemmereien wäre dem armen Frans bald sehr schlimm bekommen, denn er hatte, wie man zu sagen pflegt, etwas zuviel Ladung an Bord genommen und verlor daher, als er ziemlich spät in der Nacht nach Hause wankte, das Gleichgewicht, wobei er, da er sich eben auf einem schmalen Schleußenwege befand, in's Wasser stürzte und sicher das Leben verloren hätte, wenn ihn nicht ein armer Schuhflicker fallen sah, der dann eilig in die Fluthen sprang und den Ohnmächtigen an's Land brachte. Als Mieris wieder zu sich kam und von seinem Schrecken und seiner Verkühlung genesen war, schenkte er seinem Retter ein sehr vollendetes kleines Bild, welches dieser um achthundert holländische Gulden verkaufte und daher die Stunde segnete, in welcher Frans in's Wasser fiel, denn er däuchte sich nun ein wohlhabender Mann.

Eine solche, keineswegs angenehme Erfahrung hätte dem Meister als eine tüchtige Belehrung dienen sollen, allein dies war nicht der Fall, und obwohl sich Mieris seit jener Nacht stets etwas unwohl fühlte, obwohl er anderseits durchaus nicht lasterhaft war, indem er sogar seinen Sohn aus der Schule des Lairesse wieder zurücknahm, damit diese keinen üblen Einfluß auf

den Knaben übe, blieb Frans doch stets der lustigen Gesellschaft ergeben, die ihn, wie Houbraken erzählt, endlich so weit führte, daß er nicht nur alles Geldes baar wurde, sondern auch noch so viele Schulden aufgehäuft hatte, daß er zu Leyden in den Thurm wandern mußte. Hier hätte er sich durch Verfertigung einiger neuer Bilder wieder sehr leicht losmachen können — allein er schien mißmuthig und unzufrieden mit sich selbst, er schützte das Dunkel des Gefängnisses vor, welches durch die starken Fenstergitter noch vermehrt werde, und wurde endlich so krank, daß er, ohne der Freiheit zurückgegeben zu sein, im Jahre 1681, in einem Alter von vier und fünfzig Jahren verschied. — Dies war das traurige Ende eines so fröhlichen aber leichtsinnigen Beginnens und wird um so schmerzlicher, als Mieris bei mäßigerer Lebensweise die glücklichsten Aussichten vor sich gehabt hätte, da sein Talent wirklich zu den ausgezeichneten gehörte und er eine Richtung eingeschlagen hatte, die eben so beliebt war als sie gut bezahlt wurde.

Die Bilder des Frans van Mieris halten sich nicht nur neben denen des Gerhard Dow, sondern stehen zuweilen noch über denselben, denn er besaß mehr Gefühl für feinere Formen als jener und wußte sehr häufig interessantere Gegenstände zu wählen, auch bedurfte er bei seinem sehr guten Gedächtnisse nicht fortwährend des Modelles, wie dies bei Dow der Fall war, der, wie es heißt, nicht einen Strich ohne ein Vorbild gemalt haben soll. Selbst in der Darstellung von Sammt- und Seidenstoffen übertrifft er zuweilen seinen Meister, indem er dabei die zu große porzellanähnliche Glätte vermied, welche besonders die Bilder eines van der Werff uud Anderer unangenehm machen.

Mieris hatte zwei Söhne, Jan (geboren 1660, gest. 1690) und Willem (geb. 1662, gest. 1747), welche sich beide der Kunst widmeten. Jan hatte ebenfalls einen Sohn Frans (geb. 1689, gest. 1762), welcher zum Unterschiede von seinem Großvater „de jonge“ genannt wurde und auch als Schriftsteller einen ehrenvollen Platz einnahm.

Die Werke des Frans Mieris sind selten und standen jederzeit sehr hoch im Preise. Zu Wien finden sich folgende Bilder von seiner Hand:

Im k. k. Belvedere:
Die kranke Frau und der Arzt. Bezeichnet mit: Franz Mieris ft. 1651.
Die Seidenhändlerin (s. d. Folge).

In der Gallerie Czernin:
Ein kleines weibliches Bildniß.



Die Seiden[illegible]

[illegible] doch stets der lustigen Gesellschaft ergeben, die ihn, wie Houbraken [illegible] weit führte, daß er nicht nur alles Geldes baar wurde, sondern auch noch [illegible] hatte, daß er zu Leyden in den Thurm wandern mußte. Hier [illegible] einiger neuer Bilder wieder sehr leicht losmachen können — allein [illegible] mit sich selbst, er schützte das Dunkel des Gefängnisses vor, [illegible] Fenstergitter noch vermehrt werde, und wurde endlich so krank, daß er, [illegible] zu sein, im Jahre 1681, in einem Alter von vier und fünfzig Jahren [illegible]. Dies war das traurige Ende eines so fröhlichen aber leichtsinnigen Beginnens [illegible], als Mieris bei mäßigerer Lebensweise die glücklichsten Aussichten [illegible], da sein Talent wirklich zu den ausgezeichneten gehörte und er eine [illegible] hatte, die eben so beliebt war als sie gut bezahlt wurde.

Die Bilder des Franz van Mieris halten sich nicht nur neben denen des Gerhard Dow, sondern stehen zuweilen noch über denselben, denn er besaß mehr Gefühl für feinere Formen [illegible] interessantere Gegenstände zu wählen, auch bedurfte er bei [illegible] nicht fortwährend des Modelles, wie dies bei Dow der Fall war, [illegible] ohne ein Vorbild gemalt haben soll. Selbst in der Darstellung [illegible] übertrifft er zuweilen seinen Meister, indem er dabei die [illegible] vermied, welche besonders die Bilder eines van der Werff [illegible].

Mieris [illegible] Jan (geboren 1660, gest. 1690) und Willem (geb. 1662, gest. 17[illegible]), [illegible] der Kunst widmeten. Jan hatte ebenfalls einen Sohn Frans [illegible], welcher zum Unterschiede von seinem Großvater „de jonge“ genannt wurde und auch [illegible] einen ehrenvollen Platz einnahm.

Die [illegible] Mieris sind selten und standen jederzeit sehr hoch im Preise. In Wien [illegible] von seiner Hand:

[illegible]

[illegible] Bezeichnet mit: Franz Mieris ft. 1651.

[illegible]

In der Gallerie [illegible]:

Ein kleines weibliches Bildniß.



Frans van Mieris pinx. k.k. Gallerie im Belvedere. C. Strunz sc.

Die Seidenhändlerin.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Die Seidenhändlerin.

Gemälde von Frans van Mieris.

(Im k. k. Belvedere.)

Wir befinden uns hier nicht in einem gewöhnlichen Kramladen, wo verschiedene Stoffe gemeinerer Art feilgeboten werden, sondern in einer Art von Saal, welcher schon von bedeutender Wohlhabenheit zeigt und vermuthen läßt, daß hier nur das Ausgesuchteste, das Feinste und zugleich das Theuerste zu erstehen sei. Im Hintergrunde befindet sich ein von Säulen getragener Kamin, über welchem ein ziemlich großes Gemälde — Adam und Eva, die den todten Abel finden — aufgestellt ist. Schränke mit Stoffen gefüllt und durch Vorhänge geschützt, füllen die Wände. Von der Decke, welche aus Dielen von Eichenholz besteht, hängt ein glänzender, sechsarmiger Leuchter herab, und ganz vorne steht ein Tisch, welcher von einem reichgestickten Teppich verhüllt ist, auf dem ein Tuch liegt, welches mit dem Wappen von Holland prangt. Obenauf liegen Seiden- und Sammtstücke.

Im Mittelgrunde befinden sich die beiden Hauptfiguren, der Cavalier und die Seidenhändlerin. Der Erstere, ein Mann in den sogenannten besten Jahren und, wie es scheint, ein Kenner von hübschen Frauen-Angesichtern und runden Armen, trägt einen stattlichen Federhut, ein schwarzes Sammtwamms, ein breites Wehrgehenk und breite Stülpstiefel. In der Linken hält er die nie fehlende Reitgerte und mit der feinen Rechten greift er der Verkäuferin in einer Weise an das Kinn, welche ziemlich klar verrathen läßt, daß es ihm nicht so sehr um das Anschaffen von Stoffen, als um irgend eine andere Frage zu thun sei. Die Seidenhändlerin neigt sich achtungsvoll und lächelnd vor dem vornehmen Herrn, worüber der Alte mit der Pelzmütze, der am Kamin sitzt und entweder der Vater, oder was etwas unangenehmer wäre, der greise Gemahl der jungen Verkäuferin ist, durchaus kein Vergnügen zeigt, sondern sogar seine Hand drohend erhebt, als ob er sagen wollte: „Warte nur bis er fort ist, dann sollst du mir deine Zuvorkommenheit bezahlen!"

Dieses heitere Bild gehört unstreitig zu den schönsten Werken des Franz van Mieris; es ist herrlich gefärbt, vortrefflich im Ton und von einer Vollendung, wie diese kaum bei Gerhard Dow besser zu finden ist, so daß man mit Recht sagen kann, es bedürfe keines Lobes und keiner in das Einzelne gehenden Beschreibung. Das ausgezeichnete Bild ist aber auch in anderer Bezie-

hung sehr interessant, denn Mieris malte es schon in seinem fünfundzwanzigsten Jahre und es war dasjenige Werk seiner Hand, durch welches er zuerst seinen Ruhm allgemeiner begründete. Der damalige Statthalter der Niederlande, Erzherzog Leopold Wilhelm von Oesterreich, bezahlte dem Künstler dafür die damals höchst bedeutende Summe von zweitausend holländischen Gulden (jetzt mindestens so viel wie zehntausend) und lud ihn ein nach Wien zu kommen, wo er einen Ehrensold von jährlichen tausend Thalern erhalten sollte. Allein Mieris schlug diesen glänzenden Antrag aus und blieb in seinem Vaterlande.

Das Bild ist auf Holz gemalt, oben bogenförmig abgeschlossen und trägt von der Hand des Meisters die Bezeichnung: Franz Mieris ft. 1660.

Franz Zauner, Edler von Feldpatan.

So wie ein bestimmter Grund und Boden stets eine gewisse Art von Pflanzen vorzüglicher Weise hervorbringt, so erben sich in gewissen Ländern auch gewisse Geschicklichkeiten fort, und so wie sich in Holland die Blumenfreunde erhalten, wie das stolze Albion stets speculativ bleibt, so liefert das bergumthürmte Tirol fortwährend Bildhauer, die, wenn ihnen das Glück nicht so genügend wohl will, daß sie einen namhaften Ruf erwerben, doch ihrer stillernsten Beschäftigung treu bleiben und für die heimathlichen Kirchen arbeiten oder sich sogar damit begnügen, ganz kleine Schnitzereien und Spielwaaren zu fertigen, die dann oft weit auswandern und selbst in die fernsten Welttheile geführt werden. Es liegt auch etwas ganz Gemüthliches in diesem Schnitzen — denn dafür hat der Tiroler im Ganzen mehr Sinn, als für die tönende Arbeit in Marmor, obwohl mancher von ihnen auch hierin ein tüchtiger Techniker wurde. Der Bildschnitzer hält nämlich seinen Lindenklotz: mit dem gefügigen, nach allen Richtungen hin gut zu schneidenden Holz vor sich; auf dem Tische liegen die Meißel, die flachen, die hohlen, die spitzen u. s. w., von denen jeder seinen eigenen Namen hat. Daneben befinden sich Raspeln und Feilen u. s. w. und alles im Zimmer ist so still, heimlich, denn man hört nichts als das sanfte Schraten des Meißels, und es bleibt alles so rein, denn die abfallenden Späne beschmutzen nichts und verursachen keinen Staub, und es wäre kein Wunder, wenn man bei solch stiller Beschäftigung in Träumereien versänke und die ganze übrige Welt vergäße.

In einer solchen friedlichen Bildschnitzerstube saß um das Jahr 1760 auch der vierzehnjährige Zauner und half seinem Oheim bei dessen Arbeit, die nebst dem Verfertigen von Heiligen-Statuen auch in dem „Fassen" derselben, das heißt im gehörigen Bemalen dieser Figuren bestand, so wie in derselben Stube auch lackirt und vergoldet wurde und ausnahmsweise sogar ein Stück Sandstein erschien, von welchem, wie der große Michelangelo zu sagen pflegte, „alles Ueberflüssige herabgeschlagen werden mußte, bis die darin steckende Figur zum Vorschein kam."

Der junge Zauner war 1746 zu Feldpatan im Oberinnthal (nicht zu Konutzberg, wie Füeßli berichtet) geboren und verlor schon als Kind seinen Vater, so daß die Mutter die einfache Erziehung des Knaben leiten mußte und denn auch bald die Neigung ihres Sohnes zur Bildhauerei erkannte und ihm die nöthigen Werkzeuge verschaffte, damit er sich üben und es bald zum Erwerb bringen könne. Als er Mehres ohne weitere Anleitung geschnitzt hatte, nahm ihn dann

der vorgenannte Oheim zu sich, in dessen Werkstätte wir ihn begegneten, und da er sich hier als sehr brauchbar erwies, nahm ihn der Ohm auch zu seinen sommerlichen Wanderungen mit, wo sie von einer der zahlreichen Kirchen Tirols zur andern zogen, um Figuren oder Zierrathen neu zu machen, oder auszubessern, oder anzustreichen, oder Rahmen zu vergolden u. s. w. Auf diese Weise bekam Zauner sehr bald eine Gewandtheit im Technischen; allein das eigentliche Wesen der Kunst blieb ihm verschlossen, da er bei diesen Streifzügen meist nur schwülstige Darstellungen sah, die in der Glanzzeit der Perrücke geschnitzt oder gemeißelt wurden und alles edleren und reineren Kunstgeschmackes entbehrten. Stieß er aber einmal zufällig auf etwas Besseres, so ahnte er es recht wohl heraus, und als er das achtzehnte Jahr erreicht hatte, wollte es ihn, in Folge seines richtigen Gefühles, nicht länger bei dem bisher Getriebenen leiden und es entstand der Wunsch in ihm, nach Wien zu gehen, um dort an der Akademie der Künste, die dazumal großen Ruf hatte, seine eigentlichen Studien zu beginnen. Und so trat er, freilich mit sehr geringer Baarschaft, in seinem zwanzigsten Jahr (1766) seine Wanderung nach der Kaiserstadt an.

Hier angekommen war es das Erste, daß er sich nach Arbeit umsah, da er sonst nicht hätte leben können, und sein gutes Glück führte ihn zu dem damals schon hochbejahrten Professor Schletterer, der ihn freundlich aufnahm und ihm durch fünf volle Jahre reichlich Beschäftigung gab, während er ihn auch anregte die Abendstunden zu fleißigem Besuche der Akademie zu verwenden. Zauner, dessen eigene Triebe mit solchen Anregungen übereinstimmten, benützte aber auch sogar die Sonntage und Festtage und zwar vorzüglich zu architektonischen Studien, da er zu klar einsah, daß ein Bildhauer, der monumentale Arbeiten ausführen wolle, ohne dieselben nicht wohl bestehen könne. Bald nachdem Schletterer von Alters wegen seine Werkstätte geschlossen hatte, begab sich Zauner zu dem Hofbildhauer Wilhelm Beyer, der vom kaiserlichen Hofe begünstigt, wie vor und nach ihm kein Künstler, alle die zahlreichen Marmorarbeiten in dem Schloß und Garten zu Schönbrunn übernommen hatte und Gehülfen bedurfte, da er unmöglich Alles selbst vollenden konnte. Zauner war dort nicht unwillkommen und bald war er in der Reitschule zu Schönbrunn, wo Beyer seine Werkstätte aufgeschlagen hatte, einer der thätigsten Arbeiter. Der eben genannte, sehr begünstigte Herr Hofbildhauer war aber einer von denjenigen, die Alles für sich haben wollen und rings um sich Alles niederhalten, damit kein Nebenbuhler auftauchen könne, deshalb benützte er wohl geschickte junge Leute, suchte ihnen aber jede Gelegenheit zu nehmen, eine eigene Bahn zu betreten und verwehrte ihnen sogar mit höher gestellten Personen zu sprechen. Zauner war auch einer von diesen Gedrückten und zwar um so mehr, als er ein hervorragendes Talent hatte und man erzählt, daß ihm Beyer, der blos die Modelle machte und nichts in Stein arbeitete, einmal zur Ausführung einer der Figuren im Garten zu Schönbrunn einen Steinblock gab, der um ein Bedeutendes zu schmal war, so daß Zauner gezwungen wurde, die Arme näher an den Leib zu bringen, als dies bei dem Modell der Fall war, wodurch er sich von dem Herrn Hofbildhauer, der dies alles wohl berechnet hatte, einen sehr demüthigenden Verweis zuzog. Aber gerade diese Erniedrigung regte sein Selbstgefühl an, und als bei dem Weiterbau der Gehöfte des Schlosses auch der Vorschlag gemacht wurde, den großen Vorhof mit Brunnen zu schmücken, in deren Mitte Gruppen aus Marmor gestellt werden sollten, faßte Zauner Muth und begab sich zu dem berühmten Fürsten von Kaunitz, dem er mehre seiner Arbeiten zeigte, indem er sich als Schüler der kaiserlichen Akademie vorstellte, er erzählte,

daß er bereits mehre Figuren für Beyer, ausgeführt habe, und bat um die Gewogenheit, ihm bei Gelegenheit der Errichtung jener Brunnen eine selbstständige Arbeit anzuvertrauen. Kaunitz, der jedes Talent, das ihm aufstieß, zu fördern suchte, nahm die unerwartete Bitte freundlich auf, stellte aber, theils weil wirklich die Zeit drängte, vielleicht aber auch, weil er den jungen Künstler prüfen wollte, die Bedingung, daß das Modell zu einer Gruppe, welche die drei vorzüglichsten Flüsse Oesterreichs vorstellen sollte, binnen der kurzen Frist von vierzehn Tagen vollendet sein müsse. Zauner versprach sein Möglichstes zu thun; er ging nach Hause, arbeitete Tag und Nacht, brachte das Modell wirklich zu Stande und zeigte es dann dem Fürsten, bei dem es so viel Beifall fand, daß er Zauner nicht nur die Ausführung desselben auftrug, sondern ihm auch den Antrag stellte, die Statuen für die übrigen Brunnen zu fertigen, was aber Zauner ehrenhaft ablehnte, indem er bemerkte, daß es ihm unmöglich sei die hier begehrten Gruppen in der bestimmten Frist von sieben Monaten gewissenhaft zu vollenden. Durch jenes Modell und durch seine Wahrheitsliebe hatte der junge Mann das Wohlwollen des Fürsten gewonnen, der nun auch bei der großen Kaiserin für ihn sprach und dahin zu wirken wußte, daß Zauner (1776) als kaiserlicher Pensionär nach Rom geschickt wurde, wo er, seine Zeit auf das Beste anwendend, bis zum Jahre 1780 verblieb, zu welcher Frist er durch den Kardinal Herzan wieder nach Wien zurückberufen wurde, um hier die Stelle eines Professors-Adjuncten der Bildhauerei anzutreten, welche ihm ebenfalls Fürst Kaunitz zugewendet hatte.

Die Bildhauerei stak in jener Epoche sehr im Argen, wie alle Denkmale aus jener Zeit nur zu deutlich darlegen. Nicht daß es an Technik gefehlt hätte, denn diese war im Gegentheile schon durch Bernini, den Vormeister alles Geschwungenen und Barocken auf eine bedeutende Höhe gebracht, aber der Styl, die edle Einfachheit, das geschmackvoll Natürliche und der feine Zug der Antike waren zugleich untergegangen, und wenn hier und da etwas Besseres auftauchen wollte, wurde es durch die leidige Mode unterdrückt. Zauner, der, wie wir erwähnten, schon bei seinen Erstlings-Wanderungen in Tirol Gefühl für wahre Kunst entwickelte, lebte bei dem Anblick der Antiken zu Rom neu auf; es wurde ihm klar, daß der Berninische Zopf in der Plastik nicht weiter geduldet werden könne und daß man zum einfach Wahren zurückschreiten müsse. In diesem Sinne begann er auch auf der Akademie zu wirken. Im Jahre 1760 befanden sich auf dieser Kunstschule nur acht Abgüsse von berühmten antiken Figuren und sechs oder sieben Abgüsse von Köpfen. Eine solche Armuth war nicht länger zu ertragen, besonders wenn man die Vatican'sche Sammlung gesehen hatte. Zauner gab sich daher alle Mühe, das Nöthige herbeizuschaffen und so wuchs durch die Municicenz des kaiserlichen Hofes die Zahl der Abgüsse von Statuen bis zum Jahre 1799 auf fünfzig, und die damals für diesen Zweck zu Rom mit großen Kosten gefertigten Hohlformen gelten noch heute als ein besonderer Schatz der Wiener Akademie, welche kaum irgend eine andere derlei Anstalt mit ihr theilt. Zauner begann also eigentlich eine vollständige Umwandlung in der Schule der Bildhauerei und führte sie nach Maßgabe der damaligen Umstände auch wirklich durch. Er war damals für Wien das, was Canova für Italien und später Thorwaldsen für Deutschland war, denn er räumte den Schutt hinweg und brachte dafür Gutes und Neues zu Tage. Neben seiner Strebsamkeit als Professor war er aber auch als praktischer Künstler thätig, und wenn er es auch nicht auf jene Höhe brachte, zu welcher seine beiden eben genannten Kunstgenossen gelangten, so war dies wohl mehr den damaligen kriegerischen Um-

ständen, die fast alles aufzehrten, zuzuschreiben, als seinen Talenten. Er erreichte, nachdem er vom Kaiser in den Adelstand erhoben worden war, ein ehrenvolles Alter von zweiundsiebzig Jahren und starb zu Wien als k. k. Hofstatuarius und Director der Akademie,*) am 3. März 1822.

Von seinen Arbeiten finden sich zu Wien und in dessen Umgebung:

Das Denkmal Kaiser Joseph des Zweiten (s. d. Folge).

Das Denkmal Kaiser Leopold des Zweiten in der Hofkirche der Augustiner.

Vier colossale Kanephoren (weibliche Karyatiden), am Portale des ehmalig gräflich Fries'schen Palastes am Josephsplatz, welche von der ungewöhnlichen Fertigkeit Zauner's Zeugniß geben, da sie binnen sieben Wochen vollendet und aufgestellt sein mußten.

Die Büste seiner Majestät weiland Kaiser Franz, für das k. k. physikalische Cabinet.

Eine zweite Büste der Art für das k. k. Münzamt.

Die Büste des Grafen Ferdinand Hatzendorf von Hohenberg. In der Sammlung der k. k. Akademie der Künste.

Das Josephs-Denkmal im Kleinen, im botanischen Garten zu Schönbrunn. — Dieses, ebenfalls aus Granit und Erz gefertigte Modell war zuerst in Laxenburg aufgestellt. Als man aber dort Veränderungen machte, wurde es nach Schönbrunn geschafft und dort von Zauner selbst, am 19. Juni 1810, so aufgestellt, daß Kaiser Joseph mit dem Antlitz nach jenen großen Glashäusern sieht, die er zu bauen anordnete, die aber erst nach seinem Tode vollendet wurden. Es trägt die von Denis gemachte Aufschrift:

D. Josepho II. Rom. Imp. Principi. Iu. Suorum.
Animis. Immortali. Franciscus II. Rom. Imp.
Ex. Fratre. Nepos. Alteri. Parenti. Posuit.
MDCCXCVIII.

Das Denkmal der Grafen von Fries in carrarischem Marmor, im Schlosse zu Vöslau (um 1788 vollendet).

(Die Statue eines Hymen aus carrarischem Marmor (2½ Fuß hoch), welche sich in der Fries'schen Sammlung befand, kam wohl, wie der Ilioneus und die Theseus-Gruppe von Canova bei der Versteigerung jener Sammlung von Wien hinweg. Es gelang uns auch nicht zu erörtern, wo die „sitzende Klio" aus carrarischem Marmor und das Gypsmodell eines „Genius", welche beiden Werke Zauner im Jahre 1786 in die Wiener Kunstausstellung gab, hingerathen sind.)

---

*) Er wurde der Akademie am 12. Nov. 1806 als solcher vorgestellt, nachdem Füger Director des k. k. Belvedere's geworden war. (Wiener Diarium, 1806, vom 15. Nov.)



[illegible] als seinem Talente. Er erreichte, nachdem er vom [illegible] war, ein [illegible] Alter von zweiundsiebzig Jahren und starb zu Wien [illegible] und Director der Akademie,*) am 3. März 1822.

Von seinen Werken haben wir zu Wien und in dessen Umgebung:

Das Monument Kaiser Joseph des Zweiten (s. f. Folge).

Das Grabmal Kaiser Leopold des Zweiten in der Hofkirche der Augustiner.

Vier [illegible] am Portale des ehmalig gräflich Fries'schen [illegible], welche von der ungewöhnlichen Fertigkeit Zauner's Zeugniß geben, da sie binnen kurzen Wochen vollendet und aufgestellt sein mußten.

Die Büste [illegible] Majestät weiland Kaiser Franz, für das k. k. physikalische Cabinet.

Eine [illegible] Büste der [illegible] für das k. k. Münzamt.

Die Büste des [illegible] Hetzendorf von Hohenberg. In der Sammlung der k. k. Akademie der Künste.


Das [illegible] im botanischen Garten zu Schönbrunn. — Dieses, ebenfalls [illegible] Modell war zuerst in Laxenburg aufgestellt. Als man aber [illegible] wurde es nach Schönbrunn geschafft und dort von Zauner selbst, [illegible] aufgestellt, daß Kaiser Joseph mit dem Antlitz nach jenen großen Glashäusern [illegible], die aber erst nach seinem Tode vollendet wurden. Es trägt die von Denis gemachte Inschrift:

D. Josepho II. Rom. Imp. Principi. In. Suorum.
[illegible] Franciscus II. Rom. Imp.
[illegible] Nepos. Alteri. Parenti. Posuit.
MDCCXCVIII.

Das [illegible] in carrarischem Marmor, im Schlosse zu Vöslau (um 1788 [illegible]).

([illegible] Marmor (2½ Fuß hoch), welche sich in der Fries'schen [illegible] wohl, wie der Ilioneus und die Theseus-Gruppe von Canova bei der [illegible] von Wien hinweg. Es gelang uns auch nicht zu erörtern, wo die [illegible] aus carrarischem Marmor und das Gypsmodell eines „Genius", welche beiden Werke Zauner im Jahre 1788 in die Wiener Kunstausstellung gab, hingerathen sind.)

*) Er wurde der Akademie am 12. Nov. 1806 als solcher vorgestellt, nachdem Füger Director des k. k. [illegible] geworden war. (Wiener Diarium, 1806, vom 15. Nov.)



Equesterstatue von Franz Zauner — Auf dem Josephsplatze. — A. Krausse sc.

Das Denkmal Kaiser Joseph's II.

Das Denkmal Kaiser Joseph II.

Von Franz Zauner, Edlen von Feldpatan.

(Auf dem Josephsplatz.)

Se. Majestät weiland Kaiser Franz hatte den Entschluß gefaßt seinem großen Oheim Joseph dem Zweiten ein würdiges Denkmal setzen zu lassen, und übertrug die Ausführung desselben dem Director Zauner. Der architektonische Theil dieses Denkmales sollte aus Granit gemeißelt, die Reiterstatue aber so wie die übrigen plastischen Gegenstände von hartem Metall gegossen und das Ganze auf jenem Platze aufgestellt werden, der den Namen des verehrten Monarchen trägt.

Die Aufgabe war höchst ehrenvoll und begeisternd. Der Künstler, welcher die Reiterstatuen der römischen Imperatoren kannte, fand an diesen einen Anhalt und hatte seinen Entwurf in möglichst kurzer Zeit und zur größten Zufriedenheit beendet.

Der Kaiser sitzt — wie des Markus Aurelius Statue vor dem Capitol — auf einem kräftigen Schlachtroß, welches eben zu schreiten beginnt. Er trägt auf seinem Haupte einen Lorberkranz. Seine Linke hält die Zügel und die Rechte streckt er wie segnend und beschirmend nach vorwärts. — Der Kaiser ist nach der Art des damaligen Kunstgeschmackes römisch gekleidet und seine ganze Haltung aufrecht und einfach. Das Antlitz zeigt sich vollkommen ähnlich. Die Falten der Toga sind fließend gelegt und in gehörigem Maße gehalten, das heißt weder zu reich noch zu arm. Mit einem Worte, der Künstler fühlte durch und durch, daß hier Einfachheit und ruhige Würde unbedingt die ersten Haupterfordernisse seien und behielt sie daher bis in jede Einzelnheit im Auge.

Die Vorderseite so wie die Rückseite des Postamentes sind mit Inschriften versehen. An jeder der Längsseiten befindet sich aber ein Basrelief. Das Basrelief selbst ist fast ohne allen Zierrath und bezeugt dadurch den guten Geschmack Zauner's, der alle noch aus dem siebzehnten Jahrhundert eingebürgerten Schnörkel gänzlich verwies. Zu dem Postamente führen drei Stufen, welche auf einem breiten Sockel ruhen, an dessen Ecken vier größere säulenartige Pfeiler stehen, während seine Seiten durch achtzehn kleinere mit Bronceketten verbundene Pfeiler geschützt sind. Jeder der vier Eckpfeiler trägt vier in Lorbeerkränze eingefaßte Medaillons, welche jene Medaillen

im Großen wiedergeben, welche auf die wichtigsten Ereignisse in dem Leben des Kaisers Joseph geprägt wurden.

Die bedeutsame Inschrift an der Vorderseite des Denkmals lautet:

IOSEPHO. II. AUG. QUI SALUTI PUBLICAE VIXIT NON DIU SED TOTUS.*)

An der Rückseite steht:

FRANCISCUS ROM. ET AUST. IMP. EX FRATRE NEPOS ALTERI PARENTI POSUIT MDCCCVI.**)

Diese Inschriften wurden verständiger Weise in ganzen Tafeln gegossen, indem dadurch dem so häufig vorkommenden Herausfallen einzelner Buchstaben gänzlich vorgebeugt wird.

Das Basrelief an der rechten Seite des Kaisers stellt ihn als Beschützer des Handels dar. Er steht am Strande eines Hafens und deutet durch eine Bewegung der linken Hand dem Merkur an, die im Wege liegenden Hindernisse bei Seite zu schaffen. Bei diesem Letzteren, der sein Antlitz nach dem Kaiser wendet, sitzt die allegorische Figur des Handels auf einem Waarenballen. Rechts neben Joseph steht sein Begleiter, ein Handelsconsul und bei diesem befindet sich die Fama mit ihrer Tuba und hinter ihr erblickt man einen Leuchtthurm.

Das andere Basrelief zeigt den Kaiser als den Förderer des Ackerbaues und der Landwirthschaft. Nahe an einem einfachen Bogen sitzt die symbolische Figur der Europa, welche ein offenes Buch hält. Neben ihr liegt, als ihr Attribut, ein Pferd. Im Hintergrund zeigt sich der Thierkreis mit dem Zeichen des Widders, unter welchem Zeichen Joseph geboren wurde. Der Kaiser selbst steht in der Mitte des Basreliefs und neben ihm sein leitender Genius mit einer Schriftrolle in der Hand. Er wird von der Weisheit, welche die ihr attribuirte Schlange auf der Brust trägt, begleitet. Links von der Weisheit steht ein Knabe, der einen Pflug an den beiden Handhaben erfaßt hat. Neben diesem Knaben steht sein Vater, der nach dem Kaiser als den Beschirmer des Ackerbaues hindeutet. Auf dem Schemel, auf welchem die Europa sitzt, steht geschrieben: FRANCISCUS. ZAUNER. TIROLENSIS. PERFECIT. MDCCCVI.

Der rechte Pfeiler der Vorderseite trägt folgende Medaillons:

1. Herkules in der Wiege. Die Medaille wurde auf die Geburt Joseph's geprägt. Sie hat die Aufschrift: NATUS MDCCXLI D. XIII. MARTII.
2. Hymen entzündet die Fackel. Auf Joseph's Vermählung mit Elisabeth von Bourbon. Oben steht: FELIX CONNUBIUM. Unten: CELEBRAT. VINDOB. VI. OCTOB. MDCCLX.
3. Eine weibliche Figur, auf dem Haupte die Mauerkrone tragend, sitzt auf einem Thron und hält Ruder und Füllhorn in den Händen. Auf die Krönung Joseph's zum römischen König. Oben steht: GLORIA NOVI SECULI. Unten: EL. ET COR. FRANCF. MDCCLXIV.
4. Die Erdkugel in Wolken, ein Steuerruder und ein Schwert, und darüber das Auge Gottes. Aufschrift: VIRTUTE ET EXEMPLO. Die Medaille wurde geprägt, um sie bei der vorerwähnten Krönung dem Volke auszuwerfen.

---

*) Kaiser Joseph dem Zweiten, der dem Wohle des Volkes zwar nicht lange, aber ganz lebte.

**) Franz, römischer und österr. Kaiser, der Brudersohn dessen, den er wie einen Vater liebte, setzte ihm dies Denkmal.

Der Pfeiler links zeigt nachstehende vier Medaillons:

1. Die Ehrenmedaille für das k. k. Militär. Aufschrift: DER TAPFERKEIT.
2. Die sitzende Roma, in der einen Hand eine Lanze, in der andern eine Kugel haltend. Zu ihren Füßen die Tiber. Auf die Anwesenheit Joseph's in Rom. Oben steht: ROMA EXULTANS. Unten: OB FRATRUM AUGG. ADVENTUM. MDCCLXIX.
3. Der Kaiser in römischem Costüme zu Pferde, vor ihm schreitet die Pallas einher. Auf Joseph's Reise in Italien. Oben steht: ITALIA A CÆSARE PERLUSTRATA. Unten: MDCCLXIX.
4. Der Kaiser, von der Freigebigkeit begleitet, reitet zu einem mit dem siebenbürgischen Wappen geschmückten Thor: Auf Joseph's Reise in Siebenbürgen. Auf dem Thore steht: S. P. Q. D. OPTIM. PRINC. Unten: ADVENTUS AUG. MDCCLXXIII.

Auf dem rückwärtigen Pfeiler links finden sich:

1. Der Kaiser im römischen Costüme, wieder von der Freigebigkeit begleitet. Vor ihm die knieende allegorische Figur Siebenbürgens. Auch diese Medaille wurde auf Joseph's Reise in Siebenbürgen geschlagen. Oben steht: FELICITAS DACIÆ. Unten: PROFECTIO AUG. MDCCLXXXII.
2. Ein Mann, mit einer Urkunde in der Linken, reicht der allegorischen Figur Galiziens die Rechte über einem vollen Scheffel. Auf die Organisation Galiziens und Lodomeriens. Oben steht CONVENTU ORDIN. PERPETUO IN GALICIA ET LOD. CONSTITUTO. Unten: MDCCLXXII.
3. Auf einem Altar eine lorbeerumwundene Leier. Daneben eine Eule und das Wappen Galiziens. Auf die Errichtung der Lemberger Hochschule. Oben steht: OPTIMAR. ART. LUDIS. IN GALICIA CONSTITUIT. Unten: ACADEMIA LEOPOL. MDCCLXXXIV.
4. Die zwei Gesetztafeln in Wolken. Auf die Errichtung des Armeninstitutes. Oben steht: DILIGE DEUM SUPER OMN. PROX. UT TE IPSUM. Unten: PAUPERUM INSTITUTO. MDCCLXXXIIII.

Auf dem rückwärtigen Pfeiler rechts:

1. Zwei sich umschlingende Hände in Wolken. Auf die Einführung der Religionsduldung. Aufschrift: CONCORDIA RELIGIONUM.
2. Die Josephinische Militärarztschule. Auf die Errichtung derselben. Oben steht: CURANDIS MILITUM MORBIS ET VULNERIBUS. Unten: ACADEMIA MEDICO CHIRURGICA INSTITUTA VIENNAE. MDCCLXXXV.
3. Der Genius der Kunst führt die Jugend zum Tempel der Pallas. Auf die Vereinigung der Akademien der bildenden Künste. Oben steht: INGENIO ET INDUSTRIA. Unten: ACADEMIA VIENN. NOVIS, INSTITUTIS AUCTA. MDCCLXXXVI.
4. Ein Lehrer mit zwei Schülern. Auf die Gründung des Taubstummeninstitutes. Aufschrift: SURDI MUTIQUE SOLICITUDINE; MUNIFICENTIA PRINCIPIS SOCIETATI SIBIQUE UTILES REDDITI.

Diese Reihe von Medaillons geben also eine ziemlich klare Uebersicht über das Leben und Wirken des erhabenen Monarchen; sie sind eben so belehrend als passend angebracht.

Zauner hatte indessen fleißig an der Reiterstatue modellirt; aber nun kam es zu der größten Schwierigkeit, nämlich zum Guß, in welchem man damals zu Wien außer im Kanonen-

gießen nur wenig oder keine Erfahrungen besaß, und der Künstler war um so mehr besorgt, als man damit auch anderwärts große Mühe hatte, wie denn bei der Reiterstatue Peter des Großen zu Petersburg vierzehn Jahre bis zu ihrer Vollendung verflossen, und der Bildhauer Falconet so wie der Gießer Kailow bedeutend in Sorgen waren. An dem Denkmal Gustav Adolfs zu Stockholm arbeitete man gar volle neununddreißig Jahre. Auch Buchardon und Pigalle, denen St. Gor, der Director der französischen Artilleriegießerei auf das beste beistand, bedurften vierzehn Jahre, bis sie die Bronzestatue Ludwig XV. zu Stande brachten, und stets mußte an dem Guſſe lang herumgebessert werden, weil es hier und da Blasen oder Rauhigkeiten gab, oder gar ganze Stücke ausblieben. Dies alles machte Zauner sehr besorgt, er studirte die besten Werke über Erzgießerei, forschte bei den antiken Schriftstellern darüber nach und stellte dann einen Gießapparat nach seiner eigenen Ansicht zusammen, modellirte aber, um seiner Sache gewiß zu werden, die Reiterstatue im Kleinen und versuchte vorerst hier seinen Guß, welcher zu seinem großen Troste sehr gut gerieth. Im September 1800 wurden schon die Vorkehrungen zum Gusse der Figur des Kaisers gemacht, der am neunzehnten desselben Monats zur Ausführung kam und ohne alle Fehler gelang. Der Guß des Pferdes fand am sechsten Februar 1806 statt und ließ ebenfalls nichts zu wünschen übrig. Am 14. Juli desselben Jahres wurden Figur und Pferd von dem Gußhause auf der Wieden mittelst einer künstlichen Maschine bis auf den Josephsplatz geschleift. Die Figur des Kaisers mißt stehend dreizehn Fuß und sechs Zoll, die Höhe des ganzen Monumentes beträgt drei und dreißig Fuß und acht Zoll.*)

Der 24. November 1807 war der Tag der feierlichen Enthüllung. Das Monument wurde von einer Art von Zelt bedeckt. Die deutsche Garde stand rechts, die ungarische Garde links und rückwärts war die Trabantengarde aufgestellt. Ein Grenadier-Bataillon bildete außen herum ein Viereck und auf den errichteten Gerüsten befanden sich mehr denn sechstausend Personen aus den gebildeten Ständen. Die Bürgermiliz stand in Parade auf dem Michaelsplatz. Ein Bataillon Infanterie war auf dem Spitalplatz und Kanonen auf den Basteien aufgestellt. Es war trüb und düster, wie Novembertage zu sein pflegen. Mit dem Glockenschlage Zwölf erschien der Kaiser mit seiner ganzen erlauchten Familie, den Hofämtern u. s. w. und begab sich auf den für die allerhöchsten Herrschaften bereiteten Balkon. Da näherte sich Zauner dem Fürsten Oesterreichs und übergab demselben ein prachtvoll gebundenes Exemplar der Beschreibung des Denkmales. Darauf winkte der Künstler, das Zelt fiel, allgemeiner Jubel tönte ringsum und — — in demselben Moment brach die Sonne aus den Wolken hervor und bestrahlte das Denkmal, als ob sie selbst der Feier huldigen wollte. Abends war freier Eintritt in beide Hoftheater. Zauner bekam eine sehr schmeichelhaft und schön verfaßte Zuschrift vom Grafen Wrbna, in welcher ihm seine Erhebung in den Adelstand bekannt gemacht wurde. Zugleich erhielt er eine jährliche Pension von dreitausend Gulden und eine mit Brillanten besetzte Dose, in welcher sich zehntausend Gulden befanden. Ein wahrhaft kaiserliches Geschenk!

---

*) Ellmaurer in seiner französischen Beschreibung des Josephs-Monumentes führt (P. 20) an, daß in dem Bauche des Pferdes fünf und zwanzig große Männer sitzen können. Wir wagen es nicht zu bestreiten, da man in solchen Fällen eine Probe gemacht haben muß.



Ecce homo

gießen [illegible] der Künstler [illegible]
[illegible] bei der Reiterstatue [illegible]
[illegible] verflossen, und [illegible]
[illegible] werden. [illegible]
[illegible] Jahre. [illegible]
[illegible]
[illegible] XX. [illegible]
[illegible]
[illegible] dabei besorgt, [illegible]
[illegible]
[illegible] aber zum [illegible]
[illegible] seinen Guß, [illegible]
[illegible]
[illegible] desselben Monats [illegible]
[illegible] am sechsten [illegible]
[illegible] Juli desselben Jahres [illegible]
[illegible] Maschine [illegible]
[illegible] Fuß und sechs [illegible]
[illegible] acht Zoll.*)

[illegible] der feierlichen Enthüllung. [illegible] stand rechts, die [illegible] Grenadier-Bataillon [illegible] Viereck [illegible] befanden sich mehr denn [illegible] gebildeten [illegible] stand in Parade auf dem Michaelerplatz. [illegible] Kanonen auf den Basteien [illegible] Mit dem Glockenschlage [illegible] u. s. w. und begab sich [illegible] Da näherte sich Zauner dem [illegible] Exemplar der Beschreibung des Denkmals [illegible] allgemeiner Jubel [illegible] in dem-selben [illegible] aus den Wolken hervor und bestrahlte das Denkmal, als ob [illegible] war freier Eintritt in beide [illegible] Zauner [illegible] Zuschrift vom Grafen [illegible], in welcher ihm seine Erhebung in den Adelstand bekannt gemacht wurde. Zugleich erhielt er eine jährliche Pension von [illegible] Gulden und eine mit Brillanten besetzte Dose, in welcher sich [illegible] Gulden befanden. Ein wahrhaft kaiserliches Geschenk!

*) [illegible] in seiner französischen Beschreibung des Josephs-Monumentes führt (S. [illegible]) an, daß in dem Bauche des Pferdes fünf und zwanzig große Männer sitzen können. Wir wagen es nicht zu bestreiten, da man in solchen Fällen eine Probe gemacht haben muß.



Paul Rembrandt pinx. Gem. Gallerie Esterhazy. C. Seidel sc.

Ecce homo.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oesterr. Lloyd in Triest

Ecce Homo.

Gemälde von Paul Rembrandt.

(In der Gallerie Esterhazy.)

Wir haben hier wieder ein Gemälde des mächtigen Meisters von der Mühle am Rhein vor uns, und zwar eines mit lebensgroßen Figuren, welches sich auf den ersten Blick als ein Werk seiner Hand ankündigt und doch wieder ganz anders ist, als alle seine übrigen in Wien befindlichen Arbeiten, obwohl auch hier wie fast in allen seinen Schöpfungen der Zauber des Helldunkels vorwaltet. An Glanz und Pracht der Töne im Lichte wird es von keinem außer von den „lesenden Mönchen" übertroffen, auch ist es, wenn gleich hier und da restaurirt, im Ganzen sehr wohl erhalten und gilt mit dem vollsten Rechte als eine der vorzüglichsten Perlen der fürstlich Esterhazy'schen Gallerie, in welche es durch den jetzigen Majoratsherrn gelangte, wie es denn auch, gleich den „lesenden Mönchen" in dem von Fischer zu Eisenstadt herausgegebenen Kataloge dieser Gallerie nicht angeführt ist.

Man findet auch bei diesem „Ecce Homo" nichts vom Idealen, weder in den Formen des Nackten, noch in Gewandung und Haltung der Figuren; wer wird dies aber auch bei einem Bilde von Rembrandt verlangen wollen, wenn er das Wesen dieses Meisters einmal von der rechten Seite erfaßt hat. Desto mehr wirkt aber das Colorit und die schimmernde, beinahe wirklich unbegreifliche Durchsichtigkeit mancher Stellen. Doch wir haben schon an andern Orten so viel von diesem Großmeister gesprochen, daß wir, um Wiederholungen zu vermeiden, jedes weitere Ausspinnen ferne halten müssen. Sehr interessant ist aber der Vergleich zwischen diesem Bilde und dem großen Gemälde von Tiziano Vecelli (im k. k. Belvedere), welches den gleichen Gegenstand darstellt; denn dieser venetianische Meister, obgleich den Antiken näher und im Ganzen weit mehr unterrichtet, begegnete dem Holländer doch darin, daß er, absehend von allen Herkömmlichkeiten des Costüms, gleichfalls Personen aus seiner Gegenwart anbrachte, freilich anstatt des Knechtes, der bei Rembrandt den gemarterten Heiland so roh anfaßt, die Bildnisse des Dogen von Venedig, Solimans, des Paris Bordone (als Pilatus) und sein eigenes Portrait, ein Fehler, den hinwieder Rembrandt in seinen anderen, allbekannten, reich componirten und wundervoll radirten „Ecce Homo" gänzlich vermied, wie er sich denn in diesem Blatte ganz besonders als ein eigentlich dramatischer Compositeur erster Größe erweist.

L. Löffler.

Wir haben in unserem Buche treulich die Ordnung eingehalten, bei jedem in demselben aufgeführten Kunstwerke einen Lebensabriß Desjenigen vorauszusenden, dessen Geschicklichkeit es sein Dasein verdankte. Bei L. Löffler ist uns dies aber nicht möglich, da sich über diesen, in unserer Gegenwart lebenden Künstler, auch nicht zehn Zeilen in was immer für einem der neueren Nachschlagewerke oder in irgend einem Kunstblatte auffinden lassen, welche über Leben und Studien dieses tüchtigen Mannes irgend einigen Aufschluß geben; selbst in Krafft's sonst mit allem Fleiße gearbeiteten Katalog der k. k. Gallerie im Belvedere ist weder Löffler's Geburtsjahr noch der Geburtsort angegeben, und es ist nur so viel von ihm bekannt, daß er bald hier, bald dort lebt, daß er einige Zeit zu Wien war, daß er zu Berlin und München weilte, und nebst seinen Gemälden in Oel auch eine nicht unbedeutende Anzahl von Zeichnungen zu Holzschnitten, besonders illustrirten Werken fertigte, die sich durch Geschmack und Einfachheit auszeichnen und daher ihres Beifalls gewiß sein durften. Er hält sich, wie das so manche deutsche Maler thun, zur französischen Schule, ahmt ihren Vortrag und ihre Auffassung nach, und gehört ganz eigentlich zu dem sogenannten Genrefach. Seine Oelgemälde haben eine frische, klare, aus einem warmen Grau entwickelte Färbung und sind bei meist weit ausgebreitetem Lichte in den Schatten saftig gehalten. Wir hätten nur den Wunsch, daß er diese Zeilen läse und sich dadurch bewogen fühlte, ein Näheres über sein Streben und Wirken bekannt zu geben. In den bekannten Sammlungen Wien's finden sich von seiner Hand:

Im k. k. Belvedere:
Die unterbrochene Verlobung (s. d. Folge).

In der Sammlung Beroldingen:
Die Kartenaufschlägerin.

---

*

Die unterbrochene Verlobung.

Gemälde von L. Löffler.

(Im k. k. Belvedere.)

Die Geschichte vom gebrochenen Herzen ist eine gar alte, und eben so alt ist es, daß Väter und Mütter, der Gefühle ihrer eigenen Jugend oft gänzlich vergessend, ihren Nachkommen das aufzudringen streben, was ihnen nach ihrer allerdings gereiftern Ansicht am besten däucht, was aber höchst selten mit den Empfindungen Derjenigen zusammenklingt, deren ferneres Lebensglück hier eigentlich in die Wagschale fällt. Dieser Streit zwischen Jung und Alt, diese gänzliche Meinungsverschiedenheit zwischen den nächsten Verwandten, von denen die einen zu befehlen berechtigt und die andern zu gehorchen genöthigt sind, gab schon zu verschiedenen Darstellungen in Wort und Bild Veranlassung. Auch Löffler wählte dieses Thema, welches nie seine Wirkung verfehlt, zu dem vorliegenden Gemälde. Die Eltern, ihres vollen Sieges über die Tochter gewiß, haben hier bereits das Fest angeordnet, welches ihrem Begehren die Krone aufsetzen sollte, als eben Derjenige zur Thüre hereintritt, der dem Ganzen plötzlich eine andere Wendung geben soll, der alle in der Zeit seiner Abwesenheit milder gewordenen und durch die Befehle der Eltern unterdrückten Gefühle der Jungfrau mit einemmale wieder zu dem lebhaftesten Feuer entflammen und sie selbst zu ihrer vollkommenen Selbstständigkeit zurückführen soll.

Wir überlassen es gern unserem Leser, sich hierüber alle Einzelnheiten des Bildes gehörig auszumalen und rathen ihm, falls er dies nicht im Stande sein sollte, eine freundliche, erfahrene Dame seiner Bekanntschaft zu Rathe zu ziehen, die ihm mit der feinen Beobachtungsgabe ihres Geschlechtes und den Erinnerungen an selbsterlebte Hoffnungen und Leiden, einen weit besseren Commentar zu geben vermag, als irgend Jemand, der den größten Theil seiner Zeit mit dem Durchsuchen von vergilbten Büchern hinbringen muß, um oft nur etliche mühselige Notizen aus dem nicht immer glücklichen Leben und Treiben irgend eines Künstlers aufzutreiben.

Wir haben hier auch eine andere, mehr in das Kunstfach fallende Frage zu lösen, und zwar die, warum Löffler zu diesem Bilde aus dem Familienleben, nicht die Tracht der Jetztzeit, sondern das Costüme des vorigen Jahrhunderts wählte; eine Weise, die noch mehrere Künstler der Gegenwart mit ihm theilen, während Andere hinwieder ihre Figuren geradezu nach der eben gebräuchlichen Mode bekleiden, was diese letzteren vielleicht blos deshalb thun, weil sie leichter ihre Modelle auffinden können. In der Vergangenheit liegt aber immer ein gewisser poetischer Reiz, ja selbst das Fremdartige, das Ungewohnte, hat schon für sich allein ein bestimmtes Interesse, während man bei Conversationsstücken aus der Gegenwart geradezu mit jenem Kunstfreunde ausrufen



Die unterbrochene Verlobung.

Gemälde von L. Löffler.

(Im k. k. Belvedere.)

[illegible] gebrochenen Herzen ist eine gar alte, und eben so alt ist es, daß Väter und Mütter, [illegible] Jugend oft gänzlich vergessend, ihren Nachkommen das aufzu[illegible] [illegible] ihrer [illegible] gereiftern Ansicht am besten däucht, was aber höchst [illegible] zusammenklingt, deren ferneres Lebensglück hier eigentlich [illegible] Zwist zwischen Jung und Alt, diese gänzliche Meinungsver[illegible] [illegible] von denen die einen zu befehlen berechtigt und die andern zu [illegible] hat, gab schon zu verschiedenen Darstellungen in Wort und Bild [illegible] dieses Thema, welches nie seine Wirkung verfehlt, zu dem vorliegenden [illegible]. Die [illegible] ihres vollen Sieges über die Tochter gewiß, haben hier bereits das [illegible] welches ihrem Begehren die Krone aufsetzen sollte, als eben Derjenige zur Thüre [illegible] plötzlich eine andere Wendung geben soll, der alle in der Zeit seiner [illegible] und durch die Befehle der Eltern unterdrückten Gefühle der Jungfrau [illegible] zu dem lebhaftesten Feuer entflammen und sie selbst zu ihrer vollkommenen [illegible] soll.

Wir [illegible] Weise, sich hierüber alle Einzelnheiten des Bildes gehörig auszumalen [illegible] dies nicht im Stande sein sollte, eine freundliche, erfahrene Dame seiner [illegible] zu ziehen, die ihm mit der feinen Beobachtungsgabe ihres Geschlechtes [illegible] an selbsterlebte Hoffnungen und Leiden, einen weit besseren Commentar zu geben [illegible] als irgend Jemand, der den größten Theil seiner Zeit mit dem Durchsuchen von [illegible] Büchern hinbringen muß, um oft nur etliche mühselige Notizen aus dem nicht immer [illegible] Leben und Treiben irgend eines Künstlers aufzutreiben.

Wir haben hier auch eine andere, mehr in das Kunstfach fallende Frage zu lösen, und zwar die, warum Löffler zu diesem Bilde aus dem Familienleben, nicht die Tracht der Jetztzeit, sondern das Costüme des vorigen Jahrhunderts wählte; eine Weise, die noch mehrere Künstler der Gegenwart mit ihm theilen, während Andere hinwieder ihre Figuren geradezu nach der eben gebräuchlichen Mode bekleiden, was diese letzteren vielleicht blos deshalb thun, weil sie leichter ihre Modelle [illegible] können. In der Vergangenheit liegt aber immer ein gewisser poetischer Reiz, [illegible] das Fremdartige, das Ungewohnte, hat schon für sich allein ein bestimmtes Interesse, während [illegible] aus der Gegenwart geradezu mit jenem Kunstfreunde ausrufen



L. Löffler pinx. k.k. Gallerie im Belvedere. A. Simon sc.

Die unterbrochene Verlobung.

möchte: „Warum giebst du dir so viele Mühe, mir das im Bilde vorzuführen, was sich wider meinen Willen meinen Augen ohnedies alltäglich darstellt?“ — Es verhält sich für den Künstler das eben Vorsichgehende zum Vergangenen, wie sich ein allmälig ablaufender Tag zu einer Erzählung aus vergangenen Jahren verhält, bei welcher alle Nebendinge verschwinden oder sich der Hauptsache in solcher Art anreihen, daß diese dadurch gehoben wird, während bei dem Durchleben selbst, die Hauptsache nur zu oft durch die Nebendinge erdrückt oder in den Hintergrund gedrängt wird. Wie angenehm ist z. B. die Erinnerung an das Wiedersehen der Heißersehnten nach einer langen Reise und wie kleinlich qualvoll war vielleicht jener Tag! Man sollte entgegen fahren. Da kam das Frühstück zu spät, die Wäsche war nicht weiß genug, am Rock blieben widerspenstige Fäden hängen. Als man endlich schon den einen Fuß in den Wagen gesetzt hatte, kam noch ein Unseliger heran, der eine wichtige Sache besprechen mußte; das Dampfboot verspätete sich um zwei gramvoll lange Stunden, und als Sie endlich erschien, waren so viele Bekannte und Halbbekannte auf dem Verdeck, daß man fast in Verzweiflung gerathen wollte! Nach einigen Jahren sind alle diese Plackereien vergessen und der Moment, in dem sich „Aug' im Auge schaute“, steht da wie ein Stern, vor dem alle Nebel niedersanken.

Deshalb liebt nicht nur der Maler, sondern ganz vorzüglich der Dichter in die Vergangenheit hinüber zu schweifen, und wenn man ihn um das „Warum?“ frägt, so antwortet er, wenn er vollkommen aufrichtig sein will, wie Marschall Eudo, der sich die Kapuze tief über das Gesicht herabgeschlagen hatte: „'s ist mir bequem so.“ — Ein zweiter, sehr wichtiger Grund, weshalb die Maler ihre Gestalten lieber aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges, oder sogar aus der Epoche der Perrücken und Toupets wählen, ist der, weil sie dadurch dem Zwange der Mode entgehen und ihre Bilder daher nicht so leicht veraltern; denn nichts ist minder stichhältig, als die Mode, die, was sie heute als unumgänglich nöthig gebietet, nach der kürzesten Frist als vollkommen abgeschmackt zurückweist. Man besehe nur eine Reihe von Modebildern aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, und man wird sich kaum eines Lächelns erwehren über die damalige Tracht der Frauen, mit den dicht unter der Brust gegürteten Kleidern, die ohne alle Falten, wie ein Sack, über die Hüften herabziehen und schon ober den Knöcheln enden mußten; ja man wird schon dadurch einsehen, daß das Costüme für den Künstler überhaupt nur dann Werth haben kann, wenn es einer bestimmten Nation angehört, oder wenn es der Geschichte anheimgefallen ist, und somit auch zugleich auf die, in jener betreffenden Epoche vorherrschenden Ansichten und Gewohnheiten hindeutet. So giebt es auch gewisse Gegenstände, die sich nur im Gewande des Rococco gut ausnehmen, und Löffler fühlte recht wohl, daß es gewiß einen störenden Eindruck gemacht hätte, wenn er anstatt des aus dem siebenjährigen Kriege heimkehrenden Geliebten mit seinem dreieckigen Hute, einen Uhlanenlieutenant von heute hingemalt hätte. Selbst die Puderperrücken, die Reifröcke u. s. w. sind diesem sehr hübsch gemalten Bilde nöthig, da sich eine der mehr oder minder emancipirten Töchter von heute den Befehlen ihrer Eltern, zu denen man einst in besseren Kreisen „Ew. Gnaden!“ sagen mußte, gewiß nicht so demüthig gefügt haben würde, wie die Verlobte im Bilde, die mit stillem Entzücken den Moment ihrer Erlösung mehr ahnt, als wirklich erblickt, und so hat das von Vielen so sehr verachtete Rococco-Costüme hier seinen vollen künstlerischen Grund.

Albert van Everdingen.

Albert wurde geboren zu Alkmaer im Jahre 1621 und war von seinen Eltern zum geistlichen Stande bestimmt. Er studirte als Jüngling wirklich auch die Theologie, trieb aber aus eigenem Fleiße und mit besonderer Vorliebe die Landschaftmalerei, indem er bei Roeland Savary und Pieter Molyn lernte, dabei aber zugleich sehr emsig nach der Natur arbeitete, wodurch er sehr bald über seine Meister emporstieg. Aus seinem Leben ist übrigens wenig bekannt. Man weiß nur, daß Albert Priester, daß er endlich Diaconus der reformirten Kirche seiner Vaterstadt war, daß er für einen sehr ehrenwerthen Mann galt und im Jahre 1675 starb. Er scheint also zu jenen Glücklichen und Begünstigten zu gehören, die ohne ein bedeutendes Opfer zu bringen es zu einer Berühmtheit brachten; denn unter den holländischen Landschaftmalern steht er dicht neben der ersten Größe derselben, nämlich neben Jakob Ruysdael, dem er in manchen Bildern so ähnelt, daß ihre beiderseitigen Arbeiten zuweilen verwechselt werden können, wofür sich manche Beispiele anführen ließen. Everdingen malte nebst Gebirgs- und Felsengegenden auch Seehäfen und Meeresstürme, und wagte sich, was andere Landschaftmaler seiner Zeit zu scheuen pflegten, auch an das Malen von Tannen und Fichten, die er trefflich zu charakterisiren verstand. Eben so geschickt war er auch im Zeichnen von menschlichen Gestalten und von Thieren und in Bezug auf die letzteren sind die 57 Blätter, welche er zu seines Landsmannes Hendrick van Alkmaer Ausgabe des „Reineke de Vos" radirte, besonders bemerkenswerth. Er ist überhaupt interessant als Radirer und war in diesem Fache sehr fleißig.

Die Bilder Everdingen's sind häufig anzutreffen. Die Sammlungen Wien's haben folgende aufzuweisen.

Im k. k. Belvedere:

Ein Wasserfall in wilder mit Tannen besetzter Gegend. Im Vordergrunde führt eine Knüppelbrücke über das Wasser. Das Bild galt lange für eine Arbeit Jakob Ruysdael's.

In der Gallerie Esterhazy:

Eine Felsengegend mit einem Schloß, im Thale eine Mühle.

Landschaft mit einem Wasserfall und Einsiedelei (s. d. Folge).

In der k. k. akademischen Gallerie:

Ein Wasserfall.

In der Gallerie Czernin:

Zwei Landschaften mit Wasserfällen.

In der Sammlung Hussian:

Die Hütte im Walde. Eine sehr schöne Landschaft, welche sich früher in der Sammlung des Glockengießers Hofbauer befand.

Der Wasserfall.

Gemälde von Albert van Everdingen.

(In der Gallerie Esterhazy.)

Wir glauben eine Erläuterung der vorliegenden Landschaft nicht zu bedürfen. Ein Blick darauf erklärt wohl Alles, was der Künstler wollte und jede Beschreibung wird überflüssig, wo die Formen selbst unmittelbar vor Augen liegen. Wie alle Bilder Everdingen's, ist auch dieses Gemälde tief im Ton, und vielleicht, von etwas zu frühem Uebermalen, an manchen Stellen nachgedunkelt. Ausgezeichnet daran ist das Wasser, welches Everdingen mit wahrer Meisterschaft malte. Das Wiedergeben von bewegten Gewässern ist überhaupt eine der größten Schwierigkeiten für den Landschaftmaler, und man möchte hierbei fast mit dem alten italienischen Theatermaler Sacchetti ausrufen, der seinen Sohn und Lehrling Antonio bei dessen Erstlingslandschaft damit auszankte, daß er sagte: Das ist nichts, Antonio, wenn du willst eine Luft malen, mußt du Luft sein, und wenn du willst Wasser malen mußt du Wasser sein!" Er wollte nämlich damit sagen, daß die Nachahmung nichts helfe, wenn nicht die tiefste Empfindung damit verbunden sei. Und eben diese Empfindung trifft man bei Everdingen. Sein Wasser stürzt wirklich und zersprüht und zischt im Fall und bricht sich schäumend an den Felsen, von denen es dann, wieder ruhiger werdend, in das Bette zurückgleitet. Nach dem Aussterben der holländischen Malerschule war Philipp Hakert der Erste, der sich, besonders in Tivoli, an das Abbilden eines stürzenden Gewässers wagte. Auch Wutky und in der Folge noch mehrere Andere machten sich daran, aber nur zu oft glich der Sturz im Bilde einem Staubfall, anstatt dem Falle des durchsichtigen Elementes, und Jakob Ruysdael und Everdingen behalten in dieser Beziehung, sogar bis in unsere Tage, wo wieder so bedeutende Techniker auftraten, unstreitig den Preis.



Der Wasserfall.

Gemälde von Albert van Everdingen.

Wir glauben [illegible] Landschaft nicht zu [illegible]. [illegible] Beschreibung wird überflüssig, wo die [illegible]. Wie alle Bilder Everdingen's, ist auch dieses Ge- [illegible] Uebermalen, an manchen Stellen nach- [illegible] Everdingen mit wahrer Meisterschaft [illegible] ist durchaus eine der größten Schwierigkeiten [illegible] alten italienischen Theatermaler [illegible] bei dessen Frühlingslandschaft damit [illegible] eine Luft malen, muß die Luft sein, [illegible]. Er wollte nämlich damit sagen, daß die [illegible] damit verbunden sei. Und eben diese [illegible] Everdingen. Sein Wasser stürzt wirklich und zersprüht und zischt [illegible] es dann, wieder ruhiger werdend, [illegible]. Nach dem Aufblühen der holländischen Malerschule war Philipp [illegible] besonders in Tivoli an das Abbilden eines stürzenden Gewässers wagte. [illegible] machten sich daran, aber nur zu oft glich [illegible] anstatt dem Falle des durchsichtigen Elementes, und Jakob [illegible] in dieser Beziehung, sogar bis in unsere Tage, wo [illegible] den Preis.



A. van Everdingen pinx. | Gem. Gallerie Esterhazy. | J. Richter sc.

Der Waſserfall

Verlag der Kunst Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Antonio Allegri,

genannt: da Correggio.

In dem Städtchen Correggio, welches zu dem Gebiete von Modena gehört, wurde Antonio Allegri im Jahre 1494 geboren. Er sollte den Wissenschaften gewidmet werden, fand sich aber von den Arbeiten seines Oheims Lorenzo Allegri, welcher im Dom zu Modena malte, so angezogen, daß er beschloß, Maler zu werden und den ersten Unterricht von jenem Verwandten nahm, während er bald darauf nach Andrea Montagna und andern ältern Meistern studirte, wodurch seine ersten Arbeiten etwas Mageres und Trockenes bekamen und seinen späteren Leistungen so ferne stehen, daß sie nur von wirklich gründlichen Kennern als Werke Correggio's anerkannt werden können. Auch die Gemälde des da Vinci übten großen Einfluß auf die früheren Producte Allegri's und zwar um so mehr, als Leonardo bereits dem Geheimnisse der Lasuren auf der Spur war, welches Correggio späterhin auf eine Weise benutzte, welcher er den größten Theil seines Rufes zu verdanken hatte.

Es war dazumal, als Correggio studirte, noch Sitte, die Kunst in ihrer Ganzheit zu betrachten, und man war überzeugt, daß der Maler auch Architekt und Bildhauer sein müsse, wenn er überhaupt etwas Tüchtiges leisten wolle. Deßhalb übte auch Allegri Baukunst und Bildnerei, und von seinen Arbeiten in der Plastik giebt die Gruppe in gebrannter Erde, die heil. Jungfrau von den beiden Marien unterstützt, in der Kirche der heiligen Margaretha zu Modena einen schätzbaren Beleg. Correggio scheint überhaupt — denn von seinem Leben ist im Ganzen leider sehr wenig bekannt — ziemlich lange in Modena geblieben zu sein und kam erst spät nach Bologna, wo er, wie die unverbürgte Sage erzählt, vor der h. Cäcilia des Rafael mit hohem Selbstgefühle ausgerufen haben soll:

„Anch' io son pittore!“

was übrigens so ziemlich im Widerspruche mit der von Correggio so allgemein gerühmten Bescheidenheit steht. Die Sagen von Correggio sind überhaupt mannigfaltig, und ältere Schriftsteller scheinen sich besondere Mühe gegeben zu haben, den berühmten Meister als einen armen Teufel hinzustellen, wozu denn auch Vasari, dem überhaupt nicht Alles zu glauben ist, das Seinige beitrug, indem er erzählt, Allegri habe für seine beiden Freskobilder in der Johanneskirche zu Parma nur sechzig Scudi und zwar in lauter Kupferstücken erhalten, die er aus Freude vor solchem Verdienst (!) sogleich nach seinem Geburtsorte Correggio trug, wobei er sich dermaßen abmüdete und erhitzte, daß er erkrankte und in dem Alter von 40 Jahren starb! — Allein genauen Belegen zufolge erhielt Allegri die Bezahlung für jene Fresken im Jahre 1524 und starb erst 1534, also volle zehn Jahre später, als jene Erdichtung angibt. Daß auch die elende Summe von sechzig Scudi für zwei große Fresken unwahr sein dürfte, geht daraus hervor, daß Allegri 1522 von der Donna Brisaide Colla, Witwe des Orazio Colonna, für einen in Oel gemalten h. Hieronymus

vierhundert Lire bezahlt bekam und Correggio bereits von seinen Verwandten so viel geerbt hatte, daß er durchaus nicht in Sorgen zu leben brauchte. Zu den weiteren Sagen von Allegri's Armuth und Noth gehören jene von dem Bilde mit zwei bepackten Mauleseln, das sich in Yorkhouse, in der Gallerie Lord Stafford's befindet, welches Correggio einem Wirthe für eine Mahlzeit (!) gefertiget haben soll, so wie jene von dem „Christus am Oelberge", den zuletzt der Herzog von Wellington besaß, welches Bild Allegri einem Apotheker gab, um bei diesem eine Schuld von vier Scudi zu bezahlen!! — Solches unbegründetes Gerede gab denn auch Anlaß zu Dichterwerken, in denen der heitere, thätige Correggio zu einem sentimentalen Helden gemacht wird, der fast mehr weint als malt. Und gerade im Malen liegt Allegri's größter Vorzug, denn sein Gefühl leitete ihn dahin, etwas aufzustellen, was bisher noch nicht gesehen war und daher alle Kunstfreunde in Erstaunen setzen mußte. Seine Vorgänger in der Malerei hatten nämlich in ihren Bildern stets eine ziemlich einförmige, überall gleich vertheilte Beleuchtung angebracht und nie daran gedacht, das Licht auf eine bestimmte Stelle des Bildes zu concentriren, indem dann Alles ringsumher abgedämpft oder in Helldunkel gesetzt werden mußte, was sie nicht verstanden. Das war nun der neue, kühne Wurf des Correggio, der hierin unter den Italienern dasselbe war, wie der ebenfalls das Licht sperrende Rembrandt bei den niederländischen und holländischen Malern, der sich von diesem aber dadurch wieder ungemein unterscheidet, daß er vor allem auf Lieblichkeit und Grazie sah, welche der eigensinnige Meister van Rhyn oft absichtlich verschmähte. Correggio erfand also das schon vorerwähnte Geheimniß der Lasuren, wobei man mit lauter durchsichtigen und durchscheinenden Farben (Lasurfarben) so lange über die compacte Übermalung hinweg geht, bis das ganze Bild mit Ausnahme des Hauptlichtes in einem wohlthuenden Schimmer von Zwielicht steht, das zwar nicht streng natürlich ist, aber die eigentliche Lichtmasse desto lebhafter hervortreten läßt und dem Bilde eine Lieblichkeit giebt, welcher wohl kein Kunstfreund zu widerstehen vermag. Ein solcher neuer Reiz konnte bei den leicht zu begeisternden Italienern nicht ohne große Wirkung bleiben und bald stellte man den Correggio mit Rafael, Vinci und Bonarotti auf eine und dieselbe Höhe, und diese Begeisterung, diese Schwärmerei ist bis auf den heutigen Tag dieselbe geblieben!

Aber der strengere Denker, der ernstere Kunstkenner, der sich nicht auf das Reden Anderer verläßt, sondern auf dem Wege ruhigen Vergleiches und eigener Ueberzeugung wandelt, kann jenem Urtheil nicht beistimmen, denn bei allem Reichthum der größern Composition Correggio's, bei all der Lieblichkeit seiner weiblichen Gestalten und Kinderfiguren, bei all dem Schmelz seiner Farbe, fehlt diesem Meister die innerliche Durchbildung des eigentlichen Wesens seiner Gestalten. Alle seine Madonnen und Christuskinder sehen sich ähnlich und haben einen eigenthümlich süß lächelnden Zug um den Mund. Seine Männerfiguren sind alle mehr oder minder weichlich und der Charakter ist der Gefälligkeit geopfert, ja der so sehr vergötterte Allegri war in Anordnung und Ausführung oft so ausschweifend, daß er sich selbst von seinen Landsleuten gerechten Tadel zuzog, wie denn die Kuppel von San Giovanni zu Parma, in welche er die Madonna von den Chören der Engel umgeben malte, wegen der großen Verworrenheit der Anordnung eine „guazzata di rane" (Froschfricassee) und die jetzt in der Dresdner Gallerie befindliche Himmelfahrt der heiligen Maria, wegen der Engel, die alle auf den Wolken zu reiten scheinen „il maneggio" genannt wurde. Nichts desto weniger bleibt Correggio in seinen einfacheren Gemälden und besonders in jenen aus seiner ersteren Zeit, in welcher er graziös malte, ohne, wie später, die Grazie durch

besondere Stellungen und einen zum Lächeln gezwungenen Mund zu suchen, ein Meister außerordentlicher Art, der, eben was den Schmelz der Farbe anbelangt, einzig und allein dasteht und der selbst in ernsten Compositionen das Größte hätte leisten können, wenn ihn nicht das Lob seiner Bewunderer dahin verführt hätte, der sogenannten Grazie die wahre Wesenheit und den Styl zu opfern.

Von Correggio's Hand finden sich folgende Gemälde zu Wien.

Im k. k. Belvedere:

Die Io, welche Jupiter als Wolke umarmt (s. d. Folge).

Christus treibt die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel. (Kleine, höchst geistreiche Skizze, halb farbig, halb grau angelegt.)

Christus, der das Kreuz trägt, Brustſtück.

Die Entführung des Ganymedes.

Madonna mit dem heiligen Kinde und dem heiligen Johannes.

Madonna mit dem Jesuskinde, Brustſtück.

In der k. k. Ambraser-Sammlung befindet sich eine alte Copie nach Correggio, eine h. Familie, welche rückwärts die Aufschrift trägt: „Si noscis, illum nosce, qui se ipsum non cognovit, et gloria postea dixit esse *Corregium*.“

In der Gallerie Liechtenstein:

Christus, der das Kreuz trägt, halbe Figur.

Die h. Maria mit dem Kinde in den Armen.

Eine Venus. (Prinz Eugen Beauharnois soll für dieselbe 20,000 Dukaten geboten haben.)

In der Gallerie Esterhazy:

Correggio's eigenes Portrait.

Die h. Maria, welche das Kind säugt. (Fürst Nicolaus Esterhazy kaufte dieses Bild von dem Herzog von Crivelli, dessen Oheim, Cardinal Crivelli, es von dem König von Spanien zum Geschenke bekam.)

Derselbe Gegenstand, mit einigen Abänderungen (aus der Sammlung des Marquis Delloa zu Neapel, ein oft angestrittenes Bild).

Zwei Studien von Engelsköpfen (auf Papier).

In der k. k. akademischen Gallerie:

Die Flucht nach Egypten, Skizze (?)

Maria mit dem Kinde (a. d. Schule Correggio's.)

In der Gallerie Harrach:

Madonna mit dem Kinde.

In der Sammlung des Hofrathes Adamowitsch:

Die Vermählung der h. Katharina, großes Bild mit ganzen Figuren aus Correggio's erster Zeit.

Ein kleineres Bild. —

Io.

Gemälde von Antonio Allegri, genannt: da Correggio.

(Im k. k. Belvedere.)

Die Mythe von der Tochter des Inachos, der reizenden Io, ist wohl bekannt genug, um hier blos daran erinnern zu dürfen, daß sich Zeus-Kronion in eine Wolke zu verwandeln pflegte, wenn er diese Perle der Mädchen von Argos besuchte.

Correggio wählte zu dem vorliegenden Bilde eine jener Erscheinungen des Jupiter, und brachte im Vorgrunde einen Hirsch an, der aus einer Quelle trinkt, um sich zu kühlen.

Der Gegenstand dieses Gemäldes erlaubt und verlangt keine weitere Besprechung, desto mehr ließe sich aber über die Art und Weise der Auffassung und ganz besonders über die Ausführung sprechen. Io, fast von rückwärts zu sehen, lehnt an einem Felsen. Ihr schönes Haupt ist etwas hinübergesunken und zeigt die reizendsten, die hingebendsten Züge. Ihre ganze Gestalt ist jungfräulich zart und schlank, ohne daß jedoch der Rundung der Formen der mindeste Eintrag gethan wäre, mit einem Worte, die Zeichnung ist so rein und so voll Empfindung, so geschmackvoll und so wahr, daß sich vielleicht in der ganzen italienischen Schule keine weibliche Figur findet, welche dieser Io den Rang abliefe. Wo möglich noch zarter, noch reizender als die Form, ist aber das Colorit, welches vom reinen Licht bis in die Mezzotinten auf eine Weise verschmolzen und so saftig, so von aller Palettenfarbe ferne ist, daß man wirklich vergessen könnte, daß man hier nur ein Gemälde und nicht die Natur selbst und zwar in einer fast magisch dämmernden Beleuchtung vor sich habe. Dieses zu den schönsten und vollendetsten Werken Allegri's gehörige Bild wurde von Kaiser Rudolf dem Zweiten angekauft, und sowohl in früherer, als in neuerer Zeit sehr häufig und in mancherlei Größen copirt. Auch in Kupfer wurde dieses Meisterwerk schon öfter gestochen, aber nirgends die Seele erreicht, die dieses in seiner Art wirklich vollendete Gemälde durchhaucht. Ja schon allein die Anordnung und Ausführung der goldlockigen Haare der Io verräth die in ihrer Art unübertreffliche Hand des Antonio Correggio!



Io.

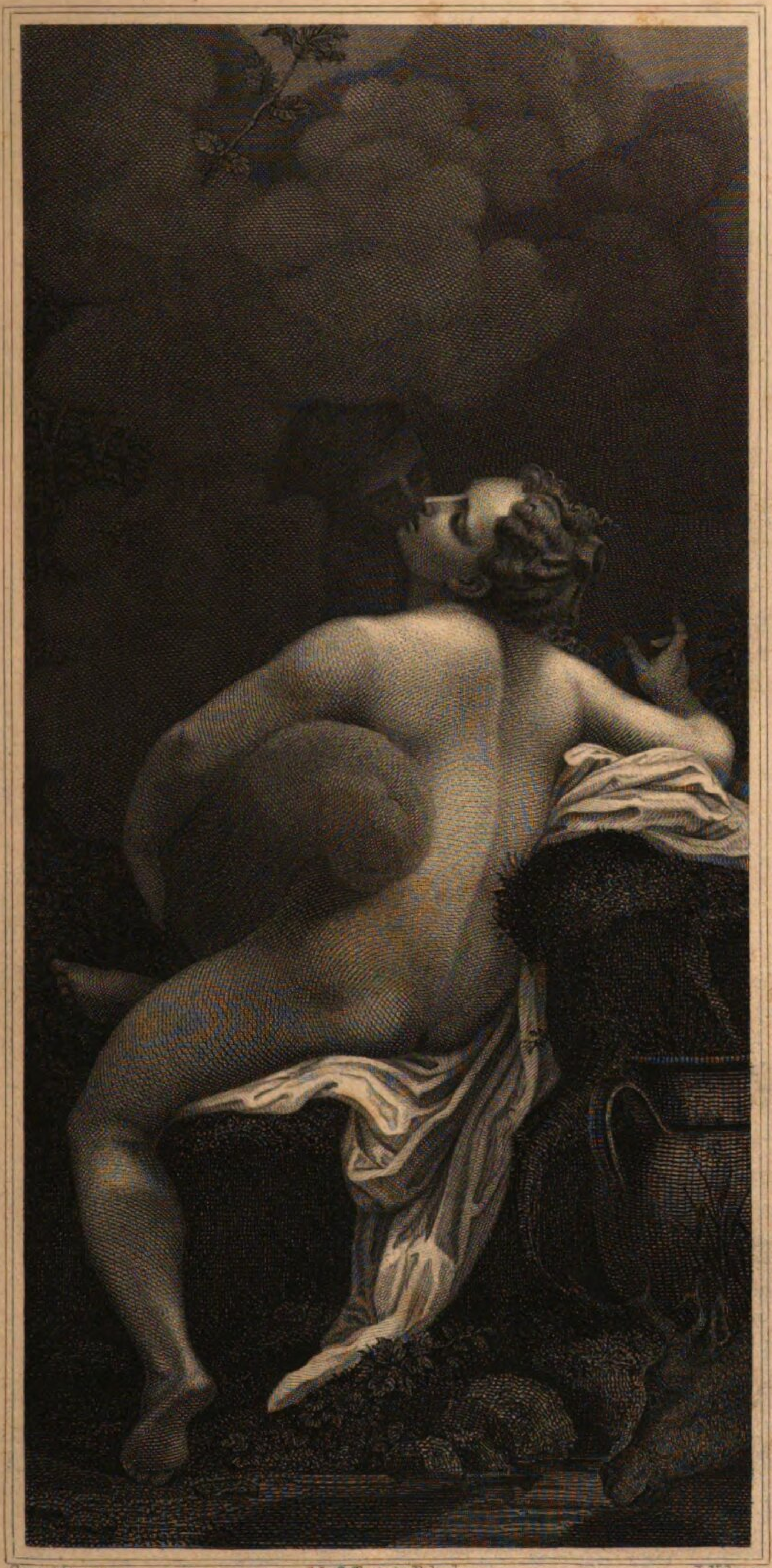
Gemälde von Antonio Allegri, genannt: da Correggio.

(Im k. k. Belvedere.)

Die [illegible] des Inachos, der reizenden Io, ist wohl bekannt genug, um hier [illegible] zu müssen, daß sich Zeus-Kronion in eine Wolke zu verwandeln pflegte, wenn er [illegible] besuchte.

Correggio [illegible] zu dem vorliegenden Bilde eine jener Erscheinungen des Jupiter, und brachte [illegible] an, der aus einer Quelle trinkt, um sich zu kühlen.

Der Gegenstand dieses Gemäldes [illegible] und verlangt keine weitere Besprechung, desto mehr [illegible] der Auffassung und ganz besonders über die Ausführung sprechen. Io, [illegible] lehnt an einem Felsen. Ihr schönes Haupt ist etwas hinübergesunken [illegible] die hingebendsten Züge. Ihre ganze Gestalt ist jungfräulich zart und schlank, [illegible] der Rundung der Formen der mindeste Eintrag gethan wäre, mit einem Worte, die Zeichnung [illegible] voll Empfindung, so geschmackvoll und so wahr, daß sich vielleicht in der ganzen italienischen Schule keine weibliche Figur findet, welche dieser Io den Rang abstreite. [illegible] reizender als die Form, ist aber das Colorit, welches vom reinen [illegible] auf eine Weise verschmolzen und so saftig, so von aller Palettenfarbe [illegible] vergessen könnte, daß man hier nur ein Gemälde und nicht die Natur [illegible] einer fast magisch dämmernden Beleuchtung vor sich habe. Dieses zu den [illegible] Werken Allegri's gehörige Bild wurde von Kaiser Rudolf dem Zweiten [illegible] und sowohl in früherer, als in neuerer Zeit sehr häufig und in mancherlei Größen copirt. Auch in Kupfer wurde dieses Meisterwerk schon öfter gestochen, aber nirgends die Seele erreicht, die dieses in seiner Art wirklich vollendete Gemälde durchhaucht. Ja schon allein die Anordnung und Ausführung der goldlockigen Haare der Io verräth die in ihrer Art unübertreffliche Hand des Antonio Correggio!



Correggio pinx. k.k. Gallerie im Belvedere. J. Hahn sc.

Jo.

Verlag der Kunst Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Giuseppe Molteni.

So manche Künstler gehen ganz eigene Wege, bis sie zu ihrem Ziele gelangen und einen Namen erringen, und dieses ist auch bei Molteni der Fall, denn wenn andere aus oft recht guten Malern Gemälde-Restauratoren wurden, so stellte sich dieses bei ihm umgekehrt heraus, denn er war eigentlich Restaurator und wagte es erst später, Bildnisse nach der Natur zu malen. Da diese aber schon nach kurzer Uebung ungewöhnlich gut gelangen, tauschte er das Geschäft eines Bilderausbesserers mit dem Wirken eines selbstständigen, schaffenden Künstlers und ward Maler. Seine Portraite, die sich einer kräftigen und wahren Färbung, einer guten Modellirung und einer sehr treffenden Aehnlichkeit erfreuen, fanden bald allgemeinen Anklang, der dadurch zum Rufe wurde, daß Molteni im Jahre 1830 das Bildniß der damals sehr laut gepriesenen Sängerin Pasta in der Operrolle der „Nina" malte, welches durch seine Gelungenheit, wie der Italiener sagt: „furore!" machte und ihm eine bedeutende Zahl anderer Bestellungen zubrachte. Auch die Sängerin Stefania Favelli, die einst ebenfalls die Mailänder zu entzücken wußte, wurde durch seinen Pinsel verewigt. — Unter den männlichen Bildnissen, die er malte, werden das Sr. Maj. Kaiser Ferdinand, und jene des Fürsten von Metternich und des Grafen von Kolowrat als besonders schätzenswerth anerkannt. Zuweilen malte er auch Genrebilder. Wenn wir Molteni mit einem der Wiener Künstler vergleichen dürften, so wäre dies Ammerling, denn beide haben viel Sinn für Farbe, beide malen gerne groß und breit und beide haben sich vom Portraite oder von dem, was sich portraitiren läßt, nicht weit entfernt, das heißt, sie sind keine Maler, die aus der Phantasie schöpfen, sondern das, was sie vor sich sehen, auf geschmackvolle Weise wiederzugeben verstehen.

Ueber Molteni's Leben und Studien ist bisher in den kunsthistorischen Werken und den Maler-Lexika nichts zu finden. Es fehlt überhaupt ein Buch über die jetzige lombardisch-venetianische Malerschule, welches allenfalls in der Art, wie jenes von Müller über die Düsseldorfer Schule, verfaßt wäre, und besonders über die Entwicklung der jetzigen mailändischen Schule die erwünschten Aufschlüsse gäbe.

Von Molteni finden sich mehre Bildnisse bei Cavalieren und Privaten. Das k. k. Belvedere bewahrt ein Genrebild von ihm, die „Beichte", wovon das Nöthige auf den folgenden Blättern.

Die Beichte.

Gemälde von Giuseppe Molteni.

(Im k. k. Belvedere.)

Das Bild gefällt, und zwar besonders dem großen Publicum, und aus diesem wieder mehr dem männlichen Theile als dem schöneren Geschlechte, denn die Hauptfigur desselben gehört diesem letzteren an, und man sagt, daß schöne Frauen lieber schöne Männer abgebildet sähen, als ihres gleichen, weil hier Kritik und Vergleichungen auftreten könnten, die im anderen Falle nicht stattfinden. Und daß das Bild die Männer mehr interessirt, als die Frauen, liegt schon darin, daß sie gerne wissen möchten, wer die Dame sei und was sie denn eigentlich zu beichten haben möge, während die Damen das Letztere wohl aus eigener Erfahrung wissen dürften. Vielleicht bekennt die junge Mailänderin, denn das scheint sie der Tracht nach zu sein, dem alten, bleichen Priester die ersten Regungen ihres Herzens, die ihr in ihrer Unschuld so neu, so ungewöhnlich erscheinen, daß sie sich gedrungen fühlt, sich darüber Rathes zu erholen. Vielleicht klagt sie über getäuschte Hoffnung und sucht Trost in einer Ergießung ihres Herzens und Beruhigung durch das Gebet, die Italienerinnen sind ja sehr religiös und in allen ihren Empfindungen feurig, daher sie auch in der Andacht einen höheren Schwung nehmen. In den Kirchen Rom's sieht man oft solche schöne Betende, die in ihrer tiefen Begeisterung Alles rings um sich her vergessen, oder reizende junge Frauen, die sich mit gefalteten Händen und tiefgebeugtem Lockenhaupt in einiger Entfernung vor den Beichtstuhl hinknien, um sich von dem beichthörenden Priester mit der langen Bachetta oder Gerte, die dort bei jedem Beichtstuhle lehnt, einen kleinen Schlag als Buße für die kleinen, sogenannten läßlichen Sünden geben zu lassen. Auch Molteni mochte einst im Mailänder Dome eine anziehende Gruppe von Beichtiger und Beichtkind gesehen haben, die ihn dann zum Malen des vorliegenden Bildes veranlaßte, dessen Einzelheiten alle nach der Natur und zwar mit breitem, festem Pinsel und italienischem Impasto gemalt sind. Auch viel Gefühl für Ton und Haltung zeigt das Gemälde, welches sich durch seinen bräunlichen Ton strenge von den Malereien der venetianischen Schulen scheidet. Das charakteristische Colorit der verschiedenen Schulen Italiens ist überhaupt merkwürdig, und die Lösung der Frage, warum z. B. die Venetianer immer hell und klar malten, die Bolognesen fast immer schwarze, ernste, oft ganz unaufgelöste Schatten gaben, die Florentiner fast häufig braune Töne liebten u. s. w., wäre eine sehr interessante und lehrreiche. Die Ursache davon dürfte vielleicht, wir sagen nur vielleicht, einen ähnlichen localen Grund haben, als die so sehr verschiedenen und doch wieder einheitlichen Mundarten Italiens. Der wahre Gemäldekenner wenigstens wird in hundert Fällen mindestens neunzigmal auf den ersten Blick sagen können, dies oder jenes Gemälde sei eine neapolitanische, eine ferrareser oder bolognesische, eine römische oder florentinische Arbeit, und so trägt auch Molteni's Bild, abgesehen von der Kleidung der jugendlichen Beichtenden, das Gepräge der lombardischen Schule.



Giuseppe Molteni pinx. k. k. Gallerie im Belvedere. E. Wagner sc.

Die Beichte.

Franz Steinfeld.

Der Landschaftmaler Steinfeld ist der Sohn eines Wiener Bürgers. Er wurde im Jahre 1787 geboren, und sein Vater sandte den Knaben, als er eben das zwölfte Jahr erreicht hatte, in die akademische Elementar-Zeichnenschule, wo dazumal der würdige Hubert Maurer Lehrer war, welcher sich die redlichste Mühe mit jugendlichen Anfängern gab. Steinfeld mußte hier wie ein jeder Andere Figuren zeichnen, obwohl er größere Neigung für die Landschaft gefaßt hatte, und doch hätte er es vorgezogen, in dieser Weise fortzufahren, als daß er sich, den Befehlen seines Vaters gehorchend, zu dem in der höheren Kunstwelt ziemlich unbekannten Bildhauer Wenzel Prokop in die Lehre begab, wo er übrigens nicht allzulange blieb, indem er durch die harte Arbeit, die man ihm, so ziemlich ohne Schonung, zumuthete, erkrankte, worauf ihn sein Vater wieder nach Hause nahm und ihm erlaubte, die Schule der Landschaftzeichnung zu besuchen. Diese Schule war dazumal, wo die Landschaftmalerei in ganz Deutschland so darniederlag, daß selbst ein Goethe über die Bilder eines Hakert so erstaunte, daß er sich dadurch veranlaßt fühlte, das Leben dieses Malers zu schreiben, zwar jedenfalls eine der besten, indessen herrschte in derselben noch immer das sogenannte Rococco, man malte und zeichnete am liebsten Praterhütten, Lehmgründe u. s. w. und nahm sich kaum die Mühe, irgend eine Baumart von der anderen zu unterscheiden, viel weniger daß man daran gedacht hätte, Gebirge zu charakterisiren, ja die Genügsamkeit war so groß, daß eine Fahrt nach dem kaum zehn Meilen entfernten Schottwien schon als ein Zug in ferne Lande galt. Man zeichnete damals Baum, Gras und Gestein mit Röthel oder tuschte mit Sepia und schenkte den Schottwiener Kalkfelsen eben dieselben bequemen Rundungen, mit denen man Lehmbrüche zu skizziren gewohnt war, so daß Steinfeld und der ihm gleichzeitige Joseph Rebell (geboren 1786), die sich beide durch ihr Talent bald als Antipoden der alten Schule herausstellten, gewissermaßen nur per contradictionem lernen konnten. Steinfeld hatte die Manier jener Schule, wo, wie man später scherzweise sagte, der Baumschlag mit 3 und 3, das heißt mit Strichen, die dieser Ziffer ähnlich waren, dargestellt wurde, bald satt, und begab sich, so rasch als es seine Umstände erlaubten, denn er mußte, um sich seinen Lebensunterhalt zu schaffen, oft bis tief in die Nacht sitzen und Dosenstücke malen, zur unmittelbaren Betrachtung der Natur, wo er alles Angelernte abstreifend, fast mit Riesenschritten zum selbstständigen Künstler wurde. Wohl schienen seine ersten Arbeiten durch das gewissenhafte Aufsuchen der Umrisse und der Details, besonders im Gegensatze zu der im Schwunge gehenden Ver-

weichlichung etwas hart, allein sie machten eben durch das darin enthaltene Streben nach Wahrheit Aufsehen und Steinfeld errang dadurch den Erfolg, schon in seinem acht und zwanzigsten Jahre (1815) zum Kammermaler Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Anton Victor ernannt zu werden, wodurch es ihm nun möglich gemacht wurde, seinen Studien auf angenehmere Weise nachkommen zu können. Steinfeld machte nun Reisen in den österreichischen, steirischen und karnischen Alpen und schuf sich, da er keinen Vorgänger hatte, eine eigene Auffassungs- und Vortragsweise. Ganz vorzügliches Aufsehen erregte aber seine bis dahin zu Wien noch nicht gesehene glückliche Auffassung der grünen Gebirgsseen und der schäumenden und sprudelnden Wildbäche.

Steinfeld hat jedenfalls zwei sehr große Verdienste. Das eine derselben besteht darin, daß er, historisch erwiesen, der Vormann für alle späteren Wiener Landschaftmaler wurde, da er die Lanze für die unbedingte Hochachtung vor der schönen Natur einlegte und den Kampf mit den alten Gewohnheiten männlich durchführte, und das zweite liegt darin, daß vorzüglich er es war, der durch seine Gemälde das Publicum auf die reichhaltigen Natur-Schönheiten Oesterreichs aufmerksam machte. Man darf nur wissen, wie das jetzt so sehr in Schwung gekommene Ischl, der nunmehr fast eines Weltrufes genießende Gmundner-See, Gastein und andere Oerter mehr, vor dreißig Jahren der größeren Menge fast kaum dem Namen nach bekannt waren, und darf anderseits nur die älteren Wiener Kunstausstellungs-Kataloge zur Hand nehmen, um zu sehen, wie viele jener Gegenden Steinfeld den Besuchern der Ausstellung vorführte und dann daraus folgern, wie durch jene Gemälde die Neugierde des Publicums gereizt wurde, das, was schon im Bilde so vielen Reiz besaß, mit eigenen Augen in der Natur zu schauen. Die Wirkung der Kunst hatte sich hier auf mächtige Art bewiesen, denn wo früher nur der Botaniker oder der Mineralog hinkamen, begannen jetzt mehr und mehr Andere um der Erheiterung und des Genusses willen zu ziehen. Unsere Oberlande sind dem Maler Steinfeld jedenfalls Dank schuldig.

Steinfeld ist, obwohl nahe an den Siebzigen, noch ein rüstiger, heiterer Mann, der, wenn es Jahreszeit und seine Professur an der kaiserlichen Akademie der Künste erlauben, noch sehr gerne hinauszieht in das freie Grüne und in die Welt der Alpen. Seine Gemälde sind zahlreich und einzelne Kunstfreunde besitzen deren oft ziemlich viele.

Im k. k. Belvedere befinden sich von seiner Hand:

Eine Ansicht des Hallstädter See's. Tief in Ton und Farbe. Bezeichnet mit: Steinfeld 1834.

Die Insel Helgoland.

Die verlassene Mühle (s. d. Folge).



Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

[illegible] Die Wirkung der Kunst [illegible] oder der Mineralog [illegible] Genusses willen zu [illegible] jedenfalls Dank schuldig.

[illegible] noch ein rüstiger, heiterer Mann, der, wenn [illegible] der Künste erlauben, noch sehr [illegible] der Alpen. Seine Gemälde sind zahlreich [illegible]

[illegible]

Eine [illegible] Ton und Farbe. Bezeichnet mit: Steinfeld 1854

Die [illegible]

Die [illegible]



Franz Steinfeld. pinx. | k.k. Gallerie im Belvedere. | G. A. Troitzsch sc.

Die verlassene Mühle.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oesterr. Lloyd in Triest.

Die verlassene Mühle.

Gemälde von Franz Steinfeld.

(Im k. k. Belvedere.)

Nicht immer stellt die Kunst das Freudige dar. Nicht immer lächelt der Dichter, wie der Mensch überhaupt nicht immer zu lächeln vermag, und eben eine Landschaft kann durch den Hauch der Wehmuth und Einsamkeit einen besonderen Reiz erhalten, der durch den Gegensatz von sonnig heiteren, üppigen Gegenden noch erhöht wird. Steinfeld, der sich sonst so gerne in der Alpenwelt bewegt, hatte sich bei dem vorliegenden Bilde die Aufgabe gestellt, jene Stimmung in dem Beschauer hervorzurufen, die diesen an einem Orte überkommen würde, an dem sich die Anzeichen von menschlicher Thätigkeit in Ruinen verwandelten, wo das ehemalige stillbehagliche Leben erlosch und der Zahn der Zerstörung die Oberhand über Alles das gewann, was einst durch rüstige Menschenhände geschaffen wurde. Den Mittelpunct des Gemäldes bildet daher eine verlassene Mühle. Sie war mit ihrem oberschlächtigen Rade an jener Stelle angelegt, wo ein kleiner Gebirgsbach von den bewaldeten Hügeln herabkam, um sich dann in der weiten Ebene zu verlieren. Eine stattliche Buche, seitdem riesig emporgewachsen, bot ihr kühlenden Schatten, und wenn der Besitzer dieses freilich nicht üppigen Gewerkes auch kein Crösus war, so mochte es ihm doch das genügend einbringen, was er zu seinem Unterhalte bedurfte. Jetzt ist es — das Bild der Vergänglichkeit — verfallen. Das Dach ist morsch von dem feuchten Moos, die Bohlenwände sind unten abgefault, die Wasserrinne ist von der heißen Sonne zerklüftet, das Rad, das sich einst so lustig unter dem Sprühen des kühlen Wassers drehte, steht nun starr und leblos, und selbst der halbversunkene Kahn mit seinen geborstenen Wänden deutet auf baldigen, gänzlichen Untergang. Noch einige Jahre, und Alles zerfällt zu Trümmer, und die Trümmer lösen sich zu Moder und Staub, den dann der nächste Sturmwind mit sich über die Haide führt. Und der Wanderer später hat dann keine Ahnung, daß bei den moosigen Steinen und dem leblosen Sumpf einst heitere Menschenherzen schlugen. — Und dieses Alles braucht man nicht in das Bild hineinzusuchen, denn es sieht sich schon aus demselben heraus, wie denn der Künstler, um die gänzliche Verlassenheit anzuzeigen, auch alle menschliche Staffage vermied, und nur einen melancholischen Storch auf den Kahn setzte, während im Vordergrunde eine Natter zu dem Sumpfe schleicht, der sich, da der Bach nicht mehr gehegt wird, immer mehr ausbreitet und statt blühenden Wiesen, eintönige Inseln von Wasserlinsen zeigt.

Auch Ton und Farbe sind, dem Gegenstande angemessen, düster und grau, und der Eindruck von Einsamkeit wird noch mehr erhöht durch das Dunkel des Waldes und die weithin gedehnte Ebene, auf der sich auch nicht eine Spur einer menschlichen Wohnung zeigt, wodurch die alte Mühle recht wie ein von Allen verlassener Rest aus den Tagen anderer Jahre erscheint. Das Gemälde, welches, was Conception betrifft, sicher zu Steinfeld's besten Werken gehört, ist mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1845 bezeichnet.

Andrea Vannucchi,

genannt: Andrea del Sarto.

Andrea war der Sohn des Schneiders (Sarto) Michel Angelo Vannucchi, der, der Sage nach, in Flandern lebte und Van Huysen hieß, sich aber wegen eines begangenen Todschlages nach Florenz flüchtete und hier seinen Namen in Vanucci umänderte. Ueber das Geburtsjahr Andrea's ist man nicht im Klaren, doch nehmen neuere Schriftsteller das Jahr 1488 mit ziemlicher Sicherheit als das wahre an. Andrea sollte höher steigen als sein Vater und Goldschmied werden. Aber wie sich in den Künsten so oft das Talent auf eine allen Wünschen und der Vorliebe der Eltern widersprechende Art entfaltet, so hatte auch der neunjährige Andrea nur kurze Zeit Lust am Goldschmiedhandwerk, denn ihm war das Entwerfen von Modellen weit lieber als das Führen des, wenn auch zierlichen, Hammers und der Feile. Der Maler und Holzschnitzer Gian Barile gewahrte jene Neigung des Knaben und nahm ihn auf drei Jahre in die Lehre; aber ehrlich genug um alsbald einzusehen, daß er Andrea's Fähigkeiten nicht genügen konnte, gab er ihn zu Pietro Cosimo (1503?), wo nun der Knabe in echter Künstlerweise zu studiren begann und sich innig an Franciabigio schloß, mit dem er später sogar eine gemeinsame Wohnung nahm. Neun Jahre lang verfolgte Andrea seine Bestrebungen mit dem ausdauerndsten Fleiße, indem er bald seine eigenen Erfindungen in Fresco oder in Oel vollendete und damit ungewöhnliche Ehre erntete, wenn gleich der materielle Gewinn nicht gleichen Schritt halten wollte, indem er z. B. für eine der zwölf Fresken, welche er der Compagnia dello Scalzo malte, nur 5 bis 12 Thlr. (21 bis 56 Lire) bezahlt bekam. Auch Fra Marino schloß für die Fresken in der Vorhalle der Servitenkirche einen für Andrea so unvortheilhaften Vertrag ab, daß dieser endlich die Arbeit aufgeben mußte. Dieß scheint ihn einigermaßen verdrossen und Einfluß auf sein ganzes Wesen genommen zu haben, denn er änderte jetzt seine Vortragweise, sie wurde breiter und kühner, verlor aber von ihrer früheren ungekünstelten Natürlichkeit. Auch verließ er sein bisheriges stilles Leben, trat in die lustige Gesellschaft der „Academia del pajolo“ und jener „della cazzuola“*), wo tüchtig gezecht

*) Vom »Kessel« und der »Maurerkelle«.

wurde und nahm die zwar junge und hübsche, aber sehr eitle Witwe eines Mützenmachers, Lucrezia del Fede, zur Frau. Zwei Jahre später (1515) besuchte Papst Leo X. die Stadt Florenz und wurde mit großen Festlichkeiten empfangen, bei welchen auch Andrea durch Malereien in Grau in Grau mitgeholfen hatte. Del Sarto war übrigens sehr thätig, er malte viele Madonnen, zu denen er seine hübsche Mützenmacherin zum Vorbilde nahm, weßhalb sie meist nur wenig oder nichts von einer höheren Idealität an sich tragen. Bisher war Andrea stets in Florenz geblieben, im Jahre 1518 berief ihn aber Franz I., König von Frankreich, nach Fontainebleau, wo er das Bildniß des Dauphin — in Windeln — malte, wofür er, im Gegensatze zu den früher erwähnten kümmerlichen Bezahlungen, 300 Scudi erhielt; und eine ziemliche Zahl von anderen Gemälden fertigte, die ihm keinen geringen Gewinn bringen mochten, da sie von hohen Personen, wie z. B. der Herzogin von Angouleme, dem Connetable von Montmorency, u. s. w. bestellt waren. Aber der einmal erregte unstäte Geist Andrea's konnte nicht wieder in den stillen Hafen der frühern Seelenruhe zurückkehren; er verließ (1519) Frankreich, weil ihn ein für die genannte Herzogin begonnenes Bild nicht mehr freute, gab bei dem Könige Familienverhältnisse vor, die ihn nach Florenz zurück riefen, und versprach bald wieder zu kommen, erwies sich aber so leichtsinnig, daß er sogar die beträchtliche Summe vergeudete, welche ihm Franz I. zum Ankaufe alter italienischer Gemälde anvertraut hatte, weßhalb er sich aus Furcht vor dem Könige selbst in Florenz einige Zeit versteckt halten mußte. Daß es ihm hierbei nicht wohl ging, läßt sich denken, denn er nahm sogar die von ihm verlassenen Arbeiten für die Compagnia dello scalzo wieder auf und fühlte täglich mehr den Stachel der Reue über sein gewissenloses Betragen gegenüber dem König von Frankreich, der ihn mit Güte und Vertrauen überschüttete, ja er suchte endlich alle Mittel aufzubieten, um Franz I. zu versöhnen und flehte um ein gütiges Fürwort bei Jedem, der ihm irgend von Einfluß dünkte. So wollte er auch dem Connetable von Montmorency ein Geschenk mit einem Gemälde machen, aber — er verkaufte es an den Ottaviano dei Medici! —

Im Jahre 1528 ereignete sich der bekannte Vorfall mit der Copie del Sarto's nach Rafael's Bildniß des Papstes Leo X. — Clemens VII., so sagt uns Vasari, wollte Friedrich dem Zweiten Herzog von Mantua, als Zeichen besonderer Hochachtung ein Geschenk mit jenem Gemälde machen und gab dem eben zuvor genannten Ottaviano dei Medici den Auftrag, das Bild einzupacken und fortzuschicken; dieser aber — dem vermuthlich leid war, daß ein so herrliches und unersetzliches Gemälde von Rom wegkommen solle: ließ von del Sarto in aller Eile eine Copie fertigen, welche so vollkommen gelang, daß sie sogar Giulio Romano für das Original hielt, eine Täuschung, die erst durch Giorgio Vasari aufgeklärt wurde, welcher dem Andrea del Sarto bei dem Fertigen der Copie Beistand leistete. Diese Copie kam im Verlauf der Zeiten in das Museum zu Neapel und fand noch vor wenig Jahren neue Vertheidiger ihrer angeblichen Originalität. Im nämlichen Jahre (1525) malte Andrea seine Madonna del Sacco (so genannt von dem weißen Sacke, an welchem der h. Joseph lehnt) al Fresko in dem Kloster der Serviten, wo er überhaupt sehr viel arbeitete und vollendete (1526—27), gleichfalls al Fresko, das „letzte Abendmahl" im Refectorium der Abtei San Salvi, mit welchem Bilde es sich höchst merkwürdigerweise ereignete, daß es in der Belagerung von Florenz (1529), bei welcher die meisten, vor der Stadt befindlichen Gebäude zerstört wurden, auf eine überraschende Weise erhalten blieb. Die stürmenden Soldaten hatten auch schon einen Theil der Abtei San Salvi niedergerissen und drangen jetzt in das Refectorium, um im

entfesselten Zorn das Werk der Vernichtung zu vollenden. — Da sahen sie die „Cena" des del Sarto und wurden, mitten in ihrem Eifer, so sehr von Bewunderung hingerissen, daß sie von der weiteren Zerstörung abließen und das Gemälde mit einer Art von Ehrfurcht verschonten. Noch vor den Drangsalen dieser Belagerung ward Florenz (1527) von der Pest heimgesucht, welche so gewaltig um sich griff, daß ihr täglich an 500 Menschen als Opfer erlagen. Andrea floh daher mit all den Seinen in das Nonnenkloster San Piero zu Luco im Mucello-Thale, wo er wieder sehr fleißig arbeitete. Allein diese Flucht sollte ihn nicht für immer schützen, denn in den Tagen (1530), als das sonst so liebliche Florenz von allem Unglück, von Hunger, Verrath und Pest auf das furchtbarste heimgesucht war, fiel auch Andrea del Sarto als eines der Opfer dieser schrecklichen Seuche, erst 42 Jahre alt, verlassen und geflohen von Lucrezia del Fede, für welche er seine Ruhe, ja das ganze Glück seines Lebens hingegeben hatte. Er wurde von der Bruderschaft von St. Giovanni in aller Stille in der Servitenkirche begraben. Sein Schüler, Domenico Conti, dankbarer und anhänglicher als jene Lucrezia, ließ ihm ein Denkmal errichten, auf welchem Rafaello de Montelupo die Büste des Meisters setzen ließ. Sonderbarer Weise ließ der damalige Werkmeister der Servitenkirche das Denkmal bald nach seiner Errichtung wieder wegschaffen, aber ein nachfolgender Prior des Klosters hatte (1606) Pietät genug für den Künstler, um ihm im Vorhofe des Gebäudes ein neues Denkmal setzen zu lassen.

Andreas del Sarto hinterließ bei seinem Tode mehre unvollendete Gemälde; nicht leicht aber gab es einen Maler, dem es beliebte so vielerlei Namen zu führen, wie dieses bei ihm der Fall war, denn er nannte sich bald Andrea Vannucchi, bald Andrea d' Agnolo, bald Maestro Andrea d'Angnolo, Andrea di Michelangelo Vannucchi und Andrea d' Agnolo detto il Sarto. Auf seinen Gemälden steht öfter die Abkürzung: And. Sar. Flor. (Andreas Sartorius, Florentius).

Von Gemälden dieses Meisters finden sich folgende zu Wien:

Im k. k. Belvedere:

Der todte Christus (Pietà), welchen Sarto 1519 für das mehrerwähnte Servitenkloster malte (s. d. Folge).

Eine h. Familie. Im Hintergrunde bläst ein Engel die Flöte.

Der junge Tobias, der Engel und St. Laurenz. — Das Gemälde hatte vor der Restauration der k. k. Gallerie (1827) einen ganz gleichen schwarzgrünen Hintergrund, von dem die Figuren und besonders die rothen Hosen des Tobias auf widerliche Weise und so scharf abstachen, als wären sie mit dem Messer herausgeschnitten; ein Mißverhältniß, das man doch unmöglich einem Meister wie del Sarto war, zutrauen konnte. Als nun der Restaurator, Herr Joseph Salamon, das Putzmittel nahm, mit welchem man alten Firniß zu entfernen pflegt (ein Gemenge von Weingeist und Terpentinöl), ging mit dem oberflächlichen Firniß auch der schwarzgrüne, barbarische Grund hinweg, und es zeigte sich, zur größten Freude aller Anwesenden, ein heiterer blauer Himmel und eine freundliche klare Ferne! — Wer der „Fürchterliche" gewesen sein mag, dem ein pechfarbiger, scharfrandiger Hintergrund besser gefiel, als diese anmuthige, harmonische Landschaft, und wer jenem Fürchterlichen die Macht gab, ein solches Meisterwerk dergestalt zu mißhandeln, das — „mögen die Götter wissen!"

Mechel erwähnt in seinem Verzeichniß der Gemälde der k. k. Gallerie, Seite 44, Nr. 22, noch eines h. Sebastian von A. del Sarto, der jetzt nicht mehr zu finden ist. Vielleicht kam er mit andern Bildern zur Zeit des Napoleon nach Paris und wurde bei der Rücksendung dieser Gemälde — vergessen.

In der Gallerie Liechtenstein:

Das Haupt des Täufers Johannes auf einer Schüssel.

In der k. k. akademischen Gallerie:

Eine heilige Familie. (?)

Eine Madonna mit dem Kinde.

In der Gallerie Esterhazy:

Eine h. Maria mit dem Christuskinde, dabei ein Engel und eine Heilige.

Die h. Maria mit dem Kinde, welchem der h. Johann Beeren darreicht, daneben der h. Joseph und die h. Anna.



[illegible] der k. k. Gallerie, Seite 41 [illegible] 22, [illegible] nicht mehr zu sehen ist. [illegible] kam er [illegible] und wurde bei der [illegible]sendung dieser [illegible]

[illegible]
Das Haupt des [illegible] Johannes auf einer Schüssel.

[illegible]

[illegible], dabei ein Engel und eine Heilige.
[illegible], welchem der h. Johann Beeren darreicht, daneben der h. [illegible]



A. del Sarto pinx. | k.k. Gallerie im Belvedere. | M. dall'Argine sc.

Der todte Heiland

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Der todte Heiland.

Gemälde von Andrea Vannucchi, genannt del Sarto.

(Im k. k. Belvedere.)

Die Italiener bezeichnen Gemälde oder Bildhauerwerke, welche die h. Maria bei dem Leichname des gekreuzigten Christus darstellen mit dem einfachen Worte „Pietà“, welches in verschiedener Anwendung Andacht, Mitleid und Jammer bedeutet und hier um so besser angewendet wird, als es bei der trauernden h. Maria in allen seinen Bedeutungen gilt. Die Darstellung der „Pietà“ war für alle Künstler Italiens stets eine hohe und schwierige Aufgabe, da sie eben so große Kenntniß der Gruppirung wie der einzelnen Formen und des reinen Geschmacks in der Gewandung, aber ganz vorzüglich jene hochwichtige Fähigkeit in Anspruch nahm, den Ausdruck der Seele, das tiefste Gefühl des Leidens, vereint mit der innigsten Verehrung für den hingeopferten Gekreuzigten darzustellen. Unter den plastischen Bildwerken, welche diesen elegisch erhabenen Gegenstand behandelten, genießt die Pietà des Michelangelo wohl des größten Rufes. Unter den Gemälden des gleichen Inhalts sind aber mehrere berühmt und del Sarto entwickelte bei dieser Darstellung ein so großes Gefühl, wie es nicht allzuoft in seinen zuweilen etwas rasch behandelten Gemälden zu finden ist.

Der Leichnam des Heilandes liegt hier zwar nicht mehr unter dem Kreuze, wie das bei den gewöhnlichen Darstellungen der Pietà der Fall ist, man hat ihn nämlich schon an den Eingang der Grabeshöhle gebracht, aber in dem Angesichte der heiligen Mutter spricht sich alles das so deutlich aus, was sich unter jenem italienischen Worte denken läßt, daß eben dieses Wort von Mehren mit vollstem Recht zur Bezeichnung des vorliegenden Bildes genommen wurde, wenn gleich auch Andrea del Sarto anstatt der bei solchen Vorstellungen meist zugleich vorkommenden Magdalena und dem h. Johannes zwei Engel anbrachte. Der leidensmüde Körper des Gottsohnes ist sehr sorgfältig und naturwahr gezeichnet und der schönste Theil desselben ist der Ellenbogen, denn hier spricht sich bei der größten Einfachheit der Behandlung zugleich das größte Verständniß der Formen aus. Auch der Kopf des Heilandes ist voll Ausdruck, und es dünkt dem Beschauer, als sei noch der letzte Schmerzeshauch auf den schon bläulich gewordenen Lippen festgehalten. Eben so zeigt sich die Färbung des Fleisches höchst naturtreu, ohne über die Grenzen des Aesthetischen

hinaus zu gehen, es ist dabei auch wie aus einem Guß gemalt, so daß die Tinten fast vollkommen in einander verschmelzen. Mit eben solchem Zartgefühl, solcher Feinheit und fast durchaus mit dünner Farbe ist die heilige Mutter und sind die beiden Engel vorgetragen, von denen der Eine mit seiner Rechten den Leichnam des Herrn unterstützt, während der Andere das Rohr mit dem in Essig getauchten Schwamm hält. Wären die Falten, welche übrigens sehr schön sind, ein klein wenig weicher, d. h. an den Rändern der Kiele etwas minder flach, so bliebe an diesem Bilde, welches sich eben durch die Einfachheit des Vortrages ganz vortrefflich empfielt, nicht das Mindeste zu wünschen übrig. Es gehört ohnedies unter den Bildern der k. k. Gallerie zu den Sternen erster Größe und del Sarto verdiente schon für dieses Werk allein, den ihm von seinen Zeitgenossen zugetheilten Beinamen „Andrea senza errori". Auch Michelangelo, der in der Fülle seiner Kraft eben kein allzu nachsichtiger Beurtheiler sein mochte, hatte eine so hohe Meinung von den Gaben des Andrea del Sarto, daß er einst von ihm sagte: „Der hätte selbst die Stirne des Rafael schwitzen gemacht!" *)

Das hier besprochene Gemälde stammt offenbar aus del Sarto's schönster Epoche und ist bezeichnet: **AND. SAR. FLO. FAC.**

---

*) »Avrebbe fatto sudare la fronte allo stesso Rafaello.«



Lesende [illegible]

[illegible] aus einem Guß gemalt, so daß die Tinten fast vollkommen in [illegible] Zorngefühl, solcher Feinheit und fast durchaus mit dünner [illegible] die beiden Engel vorgetragen, von denen der Eine mit [illegible] unterstützt, während der Andere das Rohr mit dem in [illegible] Wären die Falten, welche übrigens sehr schön sind, ein klein [illegible] der Kniee etwas minder flach, so bliebe an diesem Bilde, [illegible] des Vortrages ganz vortrefflich empfielt, nicht das Mindeste [illegible] unter den Bildern der k. k. Gallerie zu den Sternen [illegible] schon für dieses Werk allein, den ihm von seinen Zeit- [illegible] „Andrea senza errori“. Auch Michelangelo, der in der Fülle [illegible] Beurtheiler sein mochte, hatte eine so hohe Meinung von [illegible] del Sarto, daß er einst von ihm sagte: „Der hätte selbst die Stirne [illegible] gemacht!“*)

[illegible] kommt offenbar aus del Sarto's schönster Epoche und ist [illegible]

*) [illegible] Raffaello.



Paul Rembrandt pinx. Gem. Gallerie Esterhazy. H. Petersen sc.

Lesende Mönche.

Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Lesende Mönche.

Gemälde von Paul Rembrandt.

(In der Gallerie Esterhazy.)

Was soll man von, was soll man zu diesem Bilde sagen! Zwei Mönche sitzen in einer dunklen oder besser, in einer dämmerigen, schmucklosen alten Halle und lesen. Das ist, was die Handlung anbelangt, der gesammte Inhalt des Bildes.

Sind aber vielleicht die Köpfe tief durchgebildet? Die Hände und die Gewandungen mit der sorgsamsten Genauigkeit und dem größten Detail ausgeführt, oder alle Formen so akademisch modellirt, daß man nicht eine flache Tafel, sondern eine erhabene Arbeit vor sich zu sehen glaubt?

Nein, das Alles findet sich im Bilde nicht. Im Gegentheil. Es ist nur leicht, fast flüchtig hingemalt, die Formen scheinen alle wie in einen Duft gehüllt, kein Kopf hat sichere Umrisse, keine Hand eine bestimmte Zeichnung.

So ist es die prachtvolle Färbung, die das Auge so besticht, ist es der systematisch kluge Wechsel von Gegensätzen, der neben eine entschiedene Localfarbe eine gemilderte Complementäre setzt, auf daß sich beide gegenseitig ergänzen und harmonisch zusammenfließen?

Farbe in diesem Sinne, hat das Bild ebenfalls nicht. Ja wenn man aufrichtig sein wollte, müßte man sagen, daß das Bild eigentlich gar keine Farbe habe, nicht nur keine systematische, oder die noch schlimmer, sogenannte Palettenfarbe, sondern geradezu keine Farbe.

So ist es also das Licht, durch welches dieses Gemälde zu einer der Perlen der Wiener Gemäldesammlungen wird?

Das Licht? Wohl, ein Anfänger in der Beurtheilung von ungewöhnlichen Bildern würde die Wirkung und den mächtigen, stets wachsenden Eindruck dieses Werkes unzweifelhaft dem Lichte zuschreiben, welches seitwärts hinter dem Vorhang, durch das Fenster herein fällt, allein dieses Licht ist selbst nur ein Mittel zum Zweck, denn das eigentliche Wesen des Bildes, sein ganzer Zauber liegt in der magischen Dämmerung, in den unendlich fein gefühlten, warmen Uebergängen, in dem Schmelz farbloser Farbe, mit einem Worte in der Poesie der Töne, welche vor Rembrandt kein Künstler kannte und nach ihm kein Maler wieder erreichte.

Das Bild, obwohl es zu den kleineren Arbeiten Rembrandt's gehört, indem es kaum zwei Fuß Höhe hat, übt seine magnetische Wirkung schon aus der Ferne und ich selbst sah mehre Herren, die das Gemach der Gallerie Esterhazy, in welchem sie sich eben befanden, augenblicklich verließen, nachdem sie zufällig einen Blick auf die „lesenden Mönche" geworfen hatten, die doch in einer Entfernung von mehr denn zwanzig Schritte, im nächsten Saale auf einem der Drehkasten aufgestellt waren. Es liegt ein eigener durchsichtiger und dabei fast blendender Glanz in diesem Gemälde, welches sich am besten mit einem Tonwerke vergleichen läßt, in dem weder die melodischen Umrisse noch das Schulrichtige des Grundbasses vorwalten, sondern einzig und allein ein kräftiger Hauptaccord mit seinen höheren und tiefen Octaven herrscht, der in enharmonische Ausweichungen übergeht, die wieder auf anderen Wegen zu ihm zurückkehren, als sie von ihm ausgingen und dadurch Fülle und Einfachheit in einer Weise vereinigen, die sich überhaupt in allen Producten der verschiedenen Zweige der Kunst nur sehr selten vorfinden.

Noch einen Vorzug hat dieses Gemälde dadurch, daß es bei seiner tiefen Sättigung ganz alla prima gemalt ist und daher auch keine einzige nachgedunkelte Stelle hat, die sich in *anderen* Werken Rembrandt's, bei denen er mehrere Farbenlagen übereinander anbrachte, nicht *selten* vorfinden.

Ludwig von Schwanthaler.

Die Schwanthaler gehören zu den ältesten Künstlerfamilien, die uns bekannt sind. Lichnovsky in seinem Lexicon über die Künstler Baierns, bemerkt, daß die Schwanthaler schon seit dreihundert Jahren Bildhauer gewesen seien. Auch der Vater Ludwig's war Bildhauer. Er hieß Franz und wurde zu Ried in Oberösterreich 1760 geboren, arbeitete in Gmunden, Salzburg und Augsburg und machte sich endlich 1785 als bürgerlicher Bildhauer zu München ansässig. Er gehörte bei dem beinahe gänzlichen Verfall der Kunst zu jener Zeit, zu den Männern des Fortschrittes und suchte den in der Periode der Perrücken gänzlich beiseite gesetzten Werth der Antike wieder hervorzuheben. Im Jahre 1802 wurde ihm der Knabe Ludwig geboren, den er für den Gelehrtenstand bestimmte, weßhalb er ihn, sobald dieser reif genug war, das Gymnasium besuchen ließ, wo Ludwig voll Eifer studirte und eine ganz besondere Vorliebe für die griechische Sprache zeigte. Inzwischen schnitzte und meißelte der Knabe in freien Stunden aus angeborner Neigung und bekam dadurch fast unbewußt einen Grad von Technik los, die Andere erst durch mühevolles, jahrelanges Arbeiten erreichen. Mit Einemmale nahm aber Ludwig's Schicksal eine andere Wendung, denn sein Vater erkrankte und starb, die Witwe Schwanthaler war nicht vermöglich genug, die Kosten der Universitätsstudien zu tragen, und somit mußte Ludwig die Hochschule verlassen und sich der Beschäftigung seines Vaters zuwenden, um sobald als möglich sein eigenes Brod zu verdienen. Er besuchte nun die Akademie der Künste. Allein die Münchener Akademie war in jenen Tagen eine andere als späterhin, und die Stelle eines Directors, nachmals von Cornelius bekleidet, wurde von einem sicheren Herrn von Langer versehen, von dem zwar die Kunstgeschichte keine großen Meldungen macht, der aber ein tüchtiger Schulmann sein mochte, da er sehr viel auf Regelmäßigkeit und akademische Hausordnung hielt und junge Leute, die einen andern Gang als den ihm vorgezeichneten verfolgten, nicht allzugern um sich sah. Daß unter solchen Umständen ein begabter, an eigenes Denken und Schauen gewöhnter Jüngling wie Schwanthaler nicht in der Gunst dieses akademischen Oberhauptes stehen konnte, war wohl natürlich, was aber beinahe unglaublich scheint, ist das, daß es Herr v. Langer sehr übel aufnahm, daß Schwanthaler in seinen Mußestunden noch immer den classischen Sprachen und der Philosophie oblag, und daß er der Mutter Ludwig's gerade heraus sagte, daß sie ihren Sohn zu etwas anderem verwenden möge, indem es bei ihm mit der Kunst durchaus nicht recht fort wolle! —

Aber Schwanthaler kehrte sich an diese hochweisen Warnungen nicht. Im Süden von Europa leuchteten damals zwei große Sterne im Bereiche der Plastik, Canova nämlich und Thorwaldsen, Beide schufen die meisten ihrer Werke in Rom, dahin mußte Ludwig nun ziehen, dort wollte er über sich klar werden, dort mußte sein Talent entweder reichlich erblühen oder, wenn es wirklich zu gering war, vor den Größen antiker und neuer Kunst in sich zusammenschrumpfen, und ihm dann Raum lassen, sich einer anderweitigen Beschäftigung hinzugeben. So reiste er also in seinem achtzehnten Jahre nach Rom, besuchte Thorwaldsen's Werkstätte und machte die raschesten Fortschritte, kehrte aber, weil ihm das römische Klima nicht zusagte, schon 1827 wieder nach München zurück, wo er seine eigene Werkstätte aufschlug und trotz den Vermahnungen des Akademiedirectors Langer sein Glück machte.

Einer der ersten größeren Aufträge, die er bekam, war ein riesenhafter, silberner Tafelaufsatz für König Max I. Dieser Aufsatz hatte irgend einen Gegenstand darzustellen, bei welchem sehr viele Pferde in den mannichfachsten Stellungen angebracht werden sollten. Schwanthaler wählte hierzu den Zug der Götter nach dem Palast des Zeus und entwarf eine ungemein reiche Composition, welche vollen Beifall fand und das glänzendste Zeugniß von seinem Talente und von seiner Umsicht gab. Leider wurde das Werk nur theilweise vollendet, denn der König starb (1825) und sein Nachfolger gab, wie bekannt, der Kunst in Bayern eine so veränderte Richtung, daß Schwanthaler anderweitig auf das Vollkommenste in Anspruch genommen wurde und dadurch zugleich auch jenen Ruhm erreichte, der ganz Europa von ihm durchzog.

Als derjenige, der ihn eigentlich in die neue Kunstepoche hineinzog, ist Peter v. Cornelius zu betrachten, denn als dieser nach München gekommen war, um die neuerbaute Glyptothek mit Frescobildern zu zieren, suchte er einen Bildhauer, der die nöthigen Basreliefs fertigen sollte. Die Arbeiten Schwanthaler's wurden ihm gezeigt, und er sah schon bei dem ersten Anblick derselben, daß er an Schwanthaler jenen Künstler gefunden habe, den er sich wünschte. Von da an war der junge Bildhauer zum Meister geadelt, und von nun an wurde kein Bau in Bayern geführt, kein Monument errichtet, bei dem Schwanthaler nicht die vorzüglichste Arbeit bekommen hätte.

Im Jahre 1832 ging Schwanthaler zum zweitenmale und zwar in Gesellschaft des Cornelius nach Rom, wo er sich jetzt durch volle zwei Jahre aufhielt und seine Freundschaft mit Thorwaldsen auf's Neue anknüpfte. Er modellirte während dieser Frist einige Gruppen zu dem Giebelfelde der Walhalla, entwarf mehre Compositionen zu Bildhauerarbeiten und enkaustischen Malereien für den Königsbau und fertigte mehre Modelle zu den Malerstatuetten für die Pinakothek zu München. Drei Jahre später ernannte ihn König Ludwig zum Professor der Bildhauerei an der Münchener Akademie und nun fand Schwanthaler Gelegenheit, Schüler um sich zu versammeln, die ihm seine zahlreichen Entwürfe ausführen halfen.

Es ist hier nicht der Ort, ein Verzeichniß aller seiner Arbeiten zu geben, sie sind ohnedies jedem Kunstfreunde bekannt, der in den letzten Jahren Bayern durchreiste, wir wollen deshalb nur an einige erinnern.

Die Mythe des Bacchu's, Fries für den Palast des Herzogs Maximilian (150 Fuß lang, 3 Fuß, 8 Zoll hoch).

Für den Königsbau: In den Gemächern des Königs: Scenen aus Hesiod, Homer, Pindar, Aeschylos und Sophokles. — In dem Vorgemach: der Argonautenzug als Fries. — Im Ankleidezimmer des Königs: 27 Bilder aus Aristophanes. — Im zweiten Geschoß die Mythe der Aphrodite, als Fries.

Für den Saalbau im nördlichen Residenzflügel: Fries (226 Fuß lang, 4 Fuß 6 Zoll hoch) aus dem Leben Barbarossa's.

Monumentale Arbeiten: Die beiden marmornen Giebelgruppen für die Walhalla (vollendet 1842). — Giebelgruppe an dem neuen Ausstellungsgebäude zu München. — Zwei colossale Caryatiden im Königsbau. — Dann das größte bisher bekannte neuere monumentale Werk, die Bavaria (54 Fuß hoch). — Ferner die Marmorstatue Kaiser Rudolf I. im Dom zu Speyer. — Der Sänger Frauenlob im Dom zu Mainz. — Die zwölf Ahnen des Hauses Wittelsbach (in

Erz gegossen). — Das Mozartmonument in Salzburg. — Das Monument des Großherzogs Karl Friedrich in Karlsruhe. — Das Monument des Großherzogs Ludwig von Hessen, zu Darmstadt, auf einer 105 Fuß hohen Säule. — Das Goethedenkmal zu Frankfurt a. M. — Das Monument Joh. Paul Richter's zu Bayreuth. — Das Monument des Markgrafen Friedrich Alexanders von Brandenburg, zu Erlangen. — Die Statuen Tilly's und Wrede's in der Feldherren-Halle zu München. — Die Statue des Baron Kentmeyer zu München. — Die Erzstatue Bernadotte's, zu Norkjopping. — Der Brunnen zu Wien auf der Freiung (s. d. Folge). — Dann das Modell zu dem Denkmal auf dem Donau-Main-Kanal.

Neben so gewaltigen Werken fertigte Schwanthaler auch eine bedeutende Zahl kleiner und höchst vollendeter Arbeiten, die unstreitig zu den größten Zierden plastischer Sammlungen gehören; er entwarf aber überdies noch eine Menge von Compositionen, welche von andern Künstlern, sowohl Malern als Bildhauern und Erzgießern vollendet wurden, dergestalt, daß man nicht weiß, was man mehr bewundern solle, seinen namenlosen Fleiß oder seine unglaubliche Fertigkeit und seine durchaus nicht zu erschöpfende Erfindungsgabe, und dabei trat seine Liebe für das Wissenschaftliche durchaus nicht in den Hintergrund, ja er war inzwischen sogar Doctor der Philosophie geworden. Auch ein radirtes Blatt ist von ihm bekannt, die Leucothea nämlich, wie sie den Odysseus aus dem Sturm rettet (für das Album deutscher Künstler. Fol. Düsseldorf 1840).

Schwanthaler besaß neben seinem hohen Sinn für die antike Welt auch große Neigung für das Romantische, er gestand offen, daß er sehr gerne Ritterbücher lese, und baute sich, dieser Meinung huldigend, sogar eine Burg an der Isaar, die noch heute den Namen der „Schwanthalerburg" trägt. Seine letzte Arbeit war eine Reihenfolge von böhmischen Helden und Heldinen, allein er vollendete sie nicht. Er erkrankte und starb am 14. November in dem sonst noch so kräftigen Alter von siebenundvierzig Jahren.

Sein Leichenzug fand am 17. November zu München statt. Die halbe Bevölkerung nahm Theil an dem traurig erhabenen Feste, bei diesem sich die erschütternden Töne der Posaunen mit den wehmüthigen Klängen der Psalmen vermengten und tausende von Fackeln leuchteten. Nachdem der Sarg in das Grab gesenkt war, hielt der Maler A. Teichlein eine kurze aber ergreifende Rede. Ihr Schluß war folgender:

„— — Freunde, Kunstgenossen! Eine Mahnung weht uns an aus dieser Gruft! Nehme sie jeder mit hinweg von dem Sarg des Meisters, wohl stimmt ihr Ernst zu dem Ernst unserer Zeit. Es ist der ewig wiederkehrende verhängnißvolle und doch erhabene Gang der Geschichte, wie des Einzelnen, daß der Geist sich unter unsäglichen Leiden dieses Erdenleibes emporringen muß. Es ist der alte Kampf zwischen Geist und Materie, den auch unser Freund als ein ungewöhnlicher Mann in ungewöhnlichem Maße kämpfte. Er hat ihn siegreich vollendet! Sein Beispiel leuchte uns vor, was immer über uns kommen möge, sein Gedächtniß ermanne uns, so wird auch uns der Friede werden, in dem da ruhet Ludwig von Schwanthaler!" —

Der Schwanthaler Brunnen auf der Freiung.

Die Stadt Wien, ursprünglich auf dem kleinen Hügel gelegen, der sich vom Ufer der Donau erhebt und die Kirche Maria Stiegen (Maria im Gestade) trägt, läßt sich, seitdem ihre Vorstädte so mächtig anwuchsen, in Beziehung auf die einer Großstadt so wichtige Bewässerung in zwei Theile theilen, von denen der Eine niedrig gelegene, nämlich die Leopoldstadt, Roßau, Lichtenthal, Erdberg und die Weißgärber, nicht nur stets genügend mit Wasser versorgt, sondern durch die Nähe der Donau und deren Eisgang auch nur zu oft den Gefahren einer Ueberfluthung ausgesetzt ist, während der höhere Theil der Vorstädte, wie Mariahilf, Breitenfeld, Schottenfeld u. s. w. besonders in trocknen Sommern nicht selten bedeutenden Mangel an Wasser litten. Deßhalb fand sich schon die hohe Frau, Erzherzogin Christina, deren prachtvolles Denkmal in der Augustiner Kirche steht, veranlaßt aus eigenen Mitteln Wasserleitungen von den Hütteldorfer-Thälern nach den genannten Vorstädten anzulegen und Brunnen zu erbauen, deßhalb wurde denn auch von Seite des Wiener Magistrates die riesige, nicht genug zu lobende k. k. Kaiser-Ferdinands-Wasserleitung in das Leben gerufen, durch welche nunmehr alle höher gelegenen Vorstädte auf das Reichlichste mit filtrirtem Donauwasser versehen werden. In der inneren Stadt waren schon früher Brunnen errichtet, so am hohen Markt, am Graben, am Franziskanerplatz, am Hof und am Mehlmarkt; nur die Freiung war bisher leer ausgegangen, aber schon bei dem Entwurf des Grundplanes der k. k. Ferdinands-Wasserleitung, nahm der damalige Bürgermeister Ignaz Czapka Ritter von Winstetten darauf Bedacht, diesen Platz mit einem Brunnen zu zieren, der zugleich alle umliegenden Häuser mit Wasser versorgen sollte. Das k. k. Unterkammeramt bekam daher den Auftrag, den Plan zu einem Bassin zu entwerfen und den Kostenbetrag zu berechnen, der (im Jahre 1844) auf die Summe von 9689 fl. veranschlagt war. Indessen hatte sich der Wiener Magistrat schon früher (Ende 1843) an den k. k. Hofbaurath Sprenger gewendet, der aber allzusehr beschäftigt war, um die Entwürfe zu diesem Brunnen selbst zeichnen und dem Magistrate daher den geschickten Professor der Architektur, Eduard van der Nüll dazu anempfahl, welcher zwei schöne Zeichnungen lieferte, die jedoch, wie es in den betreffenden Acten des Wiener Magistrates heißt, die uns durch die zuvorkommende Güte des nunmehrigen Gemeinderathes freundlichst mitgetheilt wurden, „nicht ungetheilten" Beifall fanden, weßhalb man sich durch freundschaftliche Vermittlung an den Münchener Professor der Bildhauerei, Ludwig v. Schwanthaler, wandte, der sich, nachdem man ihm



Der Schwanthaler-Brunnen auf der Freiung.

Der Schwanthaler'sche Brunnen auf der Freiung.

Die Stadt Wien, [illegible] auf dem [illegible] Hügel gelegen, der sich vom Ufer der Donau [illegible] auf die Kirche Maria Stiegen (Maria am Gestade) trägt, läßt sich, seitdem ihre Vorstädte so [illegible] angewachsen, in Beziehung auf die einer Großstadt so wichtige Bewässerung in zwei Theile theilen, [illegible] gelegene, nämlich die Leopoldstadt, Roßau, Lichtenthal, Erdberg und die Landstraße, [illegible] stets genügend mit Wasser versorgt, sondern [illegible] nur zu oft den Gefahren einer Ueberfluthung ausgesetzt ist, während der höher gelegene Theil der Vorstädte, wie Mariahilf, Breitenfeld, Schottenfeld u. s. w. besonders in heißen Sommern [illegible] bedeutenden Mangel an Wasser litten. Deßhalb fand sich schon die hohe Frau Erzherzogin Christina, deren prachtvolles Denkmal in der Augustiner Kirche steht, [illegible] Wasserleitungen von den Hütteldorfer Thälern nach den genannten Vorstädten [illegible] und Brunnen zu erbauen, deßhalb wurde denn auch von Seite [illegible] die nicht genug zu lobende k. k. Kaiser-Ferdinands-Wasserleitung in das Leben gerufen, [illegible] nunmehr alle höher gelegenen Vorstädte auf das Reichlichste [illegible] werden. In der inneren Stadt waren schon früher Brunnen errichtet, [illegible] Graben, am Franziskanerplatz, am Hof und am Mehlmarkt; nur die Freiung [illegible] übergangen, aber schon bei dem Entwurf des Grundplanes der k. k. [illegible] der damalige Bürgermeister Ignaz Czapka Ritter von Winstetten [illegible] Platz mit einem Brunnen zu zieren, der zugleich alle umliegenden Häuser mit Wasser [illegible]. Das k. k. Unterkammeramt bekam daher den Auftrag, den Plan zu einem [illegible] zu entwerfen und den Kostenbetrag zu berechnen, der (im Jahre 1844) auf die Summe von [illegible] fl. veranschlagt war. Indessen hatte sich der Wiener Magistrat schon früher (Ende 184[illegible]) an den k. k. [illegible] gewendet, der aber allzusehr beschäftigt war, um die Entwürfe zu diesem Brunnen selbst zeichnen und dem Magistrate daher den geschickten Professor der Architektur, Eduard van der Nüll dazu anempfahl, welcher zwei schöne Zeichnungen lieferte, die jedoch, wie es in den betreffenden Acten des Wiener Magistrates heißt, die uns durch die zuvorkommende Güte des [illegible] Gemeinderathes freundlichst mitgetheilt wurden, nicht „ungetheilten" Beifall fanden, weshalb man sich durch freundschaftliche Vermittlung an den Münchener Professor der Bildhauerei, Ludwig v. Schwanthaler, wandte, der sich [illegible]



(5 Erz-Figuren von L. v. Schwanthaler. Heubach sc.

Der Schwanthaler-Brunnen auf der Freiung.

auf sein Begehren bestimmt versichert hatte, daß der Wiener Magistrat in dieser Angelegenheit noch mit keinem der Wiener Bildhauer in Verbindung getreten sei, sehr gerne herbei ließ, einen Entwurf einzusenden, der (2. Jänner 1844) allen Mitgliedern des Magistrates sowohl, als auch allen zur Berathung gezogenen Kunstkennern so ausnehmend wohl gefiel, daß man nun ungesäumt beschloß, die allerhöchste Genehmigung zur Errichtung dieses Brunnens zu erlangen, die man denn auch in Kürze erhielt.

Schwanthaler's Entwurf zeigte einen mitten aus dem Bassin aufsteigenden Felsblock, aus dessen Mitte ein, mit ornamentalem Eichlaub gezierter Stamm emporragt. An den vier Seiten dieses Stammes zeigten sich die symbolischen Figuren der vorzüglichsten Flüsse des österreichischen Kaiserthums, nämlich der Donau, der Elbe, der Weichsel und des Po, und ober dem Eichlaubkranz stand die „Vindobona" mit dem Stadtwappen und der Lanze, so daß das Ganze eben so sinnvoll als architektonisch und plastisch richtig angeordnet erschien.

Es gab nun, wie immer bei derlei monumentalen Arbeiten, mancherlei Berathungen über das Materiale, in welchem die einzelnen Theile des Brunnens ausgeführt werden sollten. Der Magistrat besaß eine Anzahl von bleiernen Wasserleitungsröhren, die man zum Guß der Figuren verwenden wollte, aber Schwanthaler äußerte sich entschieden gegen die Verwendung eines so weichen Metalles, das der Hitze der Sommersonne nicht zu widerstehen vermöge*) und legte den Beweis dar, daß die Kosten eines Erzgusses sich nur um ein Geringes höher belaufen und dadurch ein, allem Wetter trotzendes Werk zu Stande käme.

Eine ähnliche Veränderung des Materials fand auch bei dem Becken statt, welches, der ersten Angabe zufolge, aus Sandstein gefertigt werden sollte, den man jedoch von Seite des Magistrates für zu wenig fest erklärte, weßhalb man in der Folge Granit dazu erwählte, der dem Ganzen zugleich auch das Ansehen höherer Solidität geben mußte. Endlich ward die Figur der „Vindobona" in eine „Austria" umgewandelt und nun wurde die Arbeit von allen Seiten zugleich mit fester Hand angegriffen und so emsig durchgeführt, daß der Brunnen schon am 18. October 1846, also zwei Jahre vier Monate und sechs Tage nach dem mit Schwanthaler (am 12. Mai 1844) abgeschlossenen Contracte eröffnet werden konnte.

Der Brunnen spendet täglich 3,200 Eimer Wasser, und die Gesammtkosten seiner Errichtung beliefen sich auf 48,458 fl. 30 kr. C.M. von welchen bezahlt wurden:

An Ludwig von Schwanthaler für das Modelliren der fünf Statuen (Austria, Donau, Elbe, Weichsel und Po)	3700 fl. —
An Ferdinand Miller, den Inspector der königl. Erzgießerei zu München, für den Guß, das Ciseliren und den Transport der fünf Brunnenfiguren	16,700 fl. 20 kr.
An Alois Betz, Bildhauer zu München, für die Herstellung des Felsblockes, des Eichenstamms und des Piedestals, sammt dem Transport . .	5819 fl. 10 kr.
An den Wiener Steinmetzer Franz Pranter für das Herstellen des geschliffenen Granit-Beckens und der Stufen	18,189 fl. —

*) Die Bleifiguren des Moses auf dem Brunnen am Franziskanerplatze und die Statue der Hygieia an dem Brunnen des Josephinums mußten beide ausgebessert werden, da sie sich allmählich zu neigen begannen.

für den Fundamentbau . . . . 4,000 fl.*)
— Das Urtheil des Wiener Publicums, sowohl des hohen als des niederen, des gebildeten als des ungebildeten, die Aussprüche der Kenner und der Laien, waren im vollsten Sinne des Wortes übereinstimmend und Jedermann freute sich über das schöne, echt künstlerische Werk und wie es jetzt noch immer von Einzelnen mit großer Aufmerksamkeit betrachtet wird, so umstanden es in den ersten Wochen nach der Eröffnung so dichte Schaaren von Beschauern, daß sich die Mädchen, welche Wasser holen wollten, mit ihren Krügen beinahe durchdrängen mußten.

*) Wir sind erfreut, diese Posten aus den oben angeführten Acten genau angeben zu können, da sie bei Errichtung von ähnlichen monumentalen Werken als eine durch die Praxis festgestellte Richtschnur dienen können, indem wir wohl mit Recht hoffen, daß nach Vollendung der großen Reiterstatue des Erzherzogs Carl, sich noch manches andere Denkmal zu Ehren unseres Vaterlandes erheben werde.

Alonso Sanchez Coello.

Der ausgezeichnete spanische Bildnißmaler Alonso Sanchez Coello, nicht zu verwechseln mit dem weit späteren Claudio Coello, wie dies unter Kunstfreunden zuweilen geschieht, war um 1515 bis 1525 zu Benifayro, in der Gegend von Valencia geboren,*) zeigte als Jüngling eine ungewöhnliche Neigung zur Malerei und begab sich deshalb nach Rom, wo er die Schule Rafaels besuchte. Später copirte er um des Colorites willen viel nach Tiziano und reiste dann wieder nach Spanien zurück, wo er sich dem bekannten Antonio Moro**) anschloß, welcher damals Hofmaler Kaiser Karl des Fünften war und von diesem nach England und Portugal geschickt wurde, um dort die Bildnisse der vornehmsten Personen zu malen. Die Arbeiten Alonso's fanden besonders wegen ihrer schönen Färbung großen Beifall, und als Moor endlich wieder (1568) nach Antwerpen zurückkehrte, schätzte man Alonso als den vorzüglichsten Bildnißmaler Spaniens, da Velasquez de Silva schon seit 1660 in das bessere Sein hinüber gegangen war. Alonso Sanchez begab sich nach Portugal in die Dienste des Prinzen Don Juan, und als dieser starb, malte er für dessen Witwe, Donna Juana, Schwester König Philipp des Zweiten von Spanien. Die kunstsinnige Dame wußte den Künstler, dessen Arbeiten ohnedies laut genug für ihn sprachen, so zu rühmen, daß ihn Philipp der Zweite nach Madrid berief und ihm eine Wohnung dicht am königlichen Palaste (im Schatzhause) einrichten ließ, wohin der König durch einen geheimen Gang gelangen konnte. Philipp fand nämlich ein großes Vergnügen daran, beim Malen zuzusehen, er kam oft zu Alonso, und als er die persönliche Liebenswürdigkeit dieses Künstlers kennen lernte, schenkte er ihm seine ganze Neigung, so daß die Arbeitsstube des Malers nach und nach zu einem Orte wurde, an welchem sich die gesammte königliche Familie einzufinden pflegte. Er malte den König, der ihn seinen „Tiziano Portugués" nannte, mehre Male, bald zu Fuß, bald zu Pferd, bald in Waffen, bald im Mantel, und als er sich anfangs bei dem Eintreten der spanischen Majestät umwandte, um seine gebührende Verbeugung zu machen, befahl ihm der König nur ruhig zu bleiben und ungehindert fortzuarbeiten.

---

*) Nach Palomino: Vida de los pintores eminentes Espannoles. Madrid 1724 (T. III. S. 260), war Alonso Sanchez ein geborner Portugiese. Palomino giebt aber weder Geburtsjahr noch Geburtsort an.

**) Eigentlich Anthony Moor, denn er war zu Utrecht geboren und ein Schüler Schoorels.

Coello malte im Jahre 1585 das Bildniß des heiligen Ignaz nach einem Wachsabgusse, welchen er vom Pater Pedro de Ribadeneyra bekam, der den Heiligen noch persönlich gekannt hatte und dem Künstler manche Winke in Bezug auf Aehnlichkeit, Färbung und Haltung des Seeligen geben konnte, so daß das Bild ausgezeichnet gelang. Coello malte dann für die Kirche des Escurials einen h. Laurenz und den h. Stephan, ferner einen h. Vincenz, den h. Georg, die h. Katharina und die h. Ines. Er stellte auch Gegenstände aus der Mythologie dar, z. B. den Sisyphus, den Riesen Tityus u. A. m. Auch mußte er im Auftrage des Königs abermals mehre Gemälde Tiziano's copiren und große Familienbilder ausführen, auf denen oft zehn bis siebzehn Mitglieder des königlichen Hauses dargestellt waren. Coello malte auch die Päpste Gregor XIII. und Sixtus V., die Großherzoge von Florenz und Savoyen, den Alexander Farnese. Da er so ungewöhnlich viel bei dem Könige galt, der sogar auf seine Briefe eigenhändig „A el mny amado hijo Alonso Sanchez Coello" schrieb, bewarben sich endlich auch die höchsten Hofleute um seine Gunst, und sein Haus strotzte von den vornehmsten Gästen, zu denen z. B. der Cardinal Granvela, der Erzbischof Quiroga, der Erzbischof de Castro, Juan d'Austria, der Infant Don Carlos, viele Gesandte u. s. w. zählten. Freilich nahmen ihm derlei Prunkgesellschaften auch viele Zeit, allein es gehörte mit zum Decorum eines königlichen Malers von Spanien. Aber trotz der großen Ausgaben, welche Dienstleute, Pferde und Gastereien u. s. w. erforderten, sammelte Coello dennoch Geld in Fülle und stiftete damit zu Valladolid ein Haus für Waisenkinder. Er starb 1590 (nach Andern 1600) in einem Alter von fünfundsiebzig Jahren.

Gemälde von Alonso Coello gehören außerhalb Spanien zu den Seltenheiten, ja sie sind selbst dort nicht sehr häufig anzutreffen, da der Künstler, wie erwähnt, meist für den König malte und überdies später so manche seiner Arbeiten in dem Brande des Escurials zu Grunde gingen. Wien besitzt, so viel wir wissen, nur ein echtes Gemälde von seiner Hand, und dieses befindet sich in der Gallerie Harrach. Es stellt die Madonna mit dem Kinde und dem heiligen Cajetan vor (s. d. Folge).



Die Madonna mit dem Kind [illegible]

[illegible] Wachsabgüsse, [illegible] auch persönlich [illegible] und Haltung des Heiligen [illegible] malte dann für [illegible] Vincenz, den h. [illegible] Mythologie dar, [illegible] des Königs aber [illegible] wurden und große [illegible], auf denen oft [illegible] des königlichen Hauses [illegible] Coello malte auch die [illegible] und Sixtus V., die Großherzoge von [illegible], den Alexander [illegible] ungewöhnlich viel bei dem Könige galt, der [illegible] Briefe eigenhändig [illegible] Sanchez Coello" schrieb, bewarben [illegible] auch die höchsten [illegible] Haus strotzte von den vornehmsten [illegible], zu denen z. B. [illegible] Quiroga, der Erzbischof de [illegible], Juan d'Austria, der [illegible] u. s. w. zählten. Freilich nahmen ihm derlei Prunkgesellschaften [illegible] gehörte mit zum Decorum eines königlichen Malers von Spanien. Aber [illegible] welche Dienstleute, Pferde und Gastereien u. s. w. erforderten, [illegible] Geld in Fülle und stiftete damit zu Valladolid ein Haus für [illegible] (nach Andern 1600) in einem Alter von fünfundsiebzig Jahren.

Gemälde von Alonso Coello gehören außerhalb Spanien zu den Seltenheiten, ja sie sind [illegible] häufig anzutreffen, da der Künstler, wie erwähnt, meist für den König malte [illegible] später so manche seiner Arbeiten in dem Brande des Escurials zu Grunde gingen. [illegible] so viel wir wissen, nur ein echtes Gemälde von seiner Hand, und dieses befindet sich in der Gallerie Harrach. Es stellt die Madonna mit dem Kinde und dem heiligen Cajetan vor ([illegible] Folge).



A. Sanchez Coello pinx. Gem. Gallerie Harrach. G. Jaquemot sc.

Die Madonna mit dem Kinde und der heilige Cajetan.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Die Madonna mit dem Kinde und dem heiligen Cajetan.

Gemälde von Alonzo Sanchez Coello

(In der Gallerie Harrach.)

Wer je eine Reise durch die Mitte von Europa, allenfalls von der Ostsee bis hinab nach Sizilien, oder umgekehrt, von dem südlichen Italien bis hinauf nach Dänemark machte, wird auf diesem Wege bemerkt haben, wie sich die Färbung der Landschaft allmälich verändert und zwar wie sie im ersten Falle, nämlich bei der Reise von Norden nach Süden immer lebhafter, immer freudiger wird, während sie bei der Fahrt in entgegengesetzter Richtung immer abnimmt, bis sie sich endlich in das Grau und die Nebel des Nordens verliert. Man betrachte in dieser Beziehung nur die Färbungen der Gewässer. Die Fluthen der Nordsee, Ostsee sind fast immer grau, sie enthalten nur bei gewissen Beleuchtungen einen Stich in das Grüne oder in das Violette. Die Gemälde der älteren holländischen Marinemaler, welche sehr treu nach der Natur arbeiteten, geben selbst für den, der die Nordsee nicht mit eigenen Augen sah, die deutlichsten Belege dafür. Die Seen der Alpen hingegen haben meist schon ein entschiedenes Grün, und das Mittelmeer, besonders in seinen südlichen Strichen, nämlich von Neapel bis zu den afrikanischen Küsten, ein entschiedenes Blau, welches oft von solcher Tiefe ist, daß kaum der schönste Ultramarin hinreicht, um es in einem Bilde wiederzugeben. Diesen Wechsel, dieses Fortschreiten der Farbe finden wir auch mit wenig Ausnahme in den verschiedenen Malerschulen, je nach ihrer geographischen Lage wieder, ja das Clima nimmt sogar auf den Farbenauffatz und das Impasto Einfluß, wie denn z. B. der herrliche Dürer, Rubens, Tenier u. A. ihre Farben meist dünn auftrugen, während die Venetianer, besonders Tiziano mit festen Farben anlegte und die durchsichtige erst zur Vollendung gebrauchte. Mit der höher steigenden Sonne des Südens werden auch die Schatten kräftiger und minder aufgelöst und so sehen wir bei der napolitanischen und der mit ihr nahe verwandten spanischen Malerschule das stärkste Impasto, die dunkelsten Schatten und nur kurze, oft beinahe schroffe Uebergänge in das Licht. Diese Erscheinungen treten bei jenen Meistern am lebhaftesten hervor, die am selbstständigsten blieben, während sie bei andern gemildert wurden oder gar verschwanden, wenn sie sich an entlegenere Schulen anschmiegten. Estebano Murillo steht in seinen Bildern, die er unmittelbar nach dem Leben malte, gewissermaßen als Prototyp der

oben erwähnten spanischen Malweise da; Alonso Coello hingegen hatte schon die Weise Tiziano's in sich aufgenommen, deshalb besitzen, besonders seine ausgeführteren Gemälde, einen Schmelz, der den meisten der übrigen spanischen Maler fremd blieb, und so hat auch die Madonna mit dem h. Cajetan eine Weichheit in den Uebergängen und eine Sättigung in den durchaus warmen Tinten, die Jedem fast fremd auffallen müssen, dessen Augen an die starkschattigen Gemälde eines Ribera u. s. w. gewohnt sind. Aus dem wenigen hier Angedeuteten, zu welchem uns Coello's Bild Veranlassung gab, geht übrigens hervor, daß es sehr interessant sein müßte, ein Buch zu lesen, in welchem die klimatischen Einflüsse auf die Kunst, die wir bei Dichtern, wie bei Malern und Musikern finden, gehörig erläutert wären und in welchen zugleich die verschiedenen Wechseleinflüsse der südlichen und nördlichen Schulen, so wie der Einfluß dargestellt würde, den endlich Rom auf alle Schulen Europa's nahm, als es gewissermaßen die Metropole der bildenden Künste wurde. In unserer schriftenreichen Zeit wird der Wunsch nach einem solchen Werke wohl nicht ohne Erhörung verhallen, da man auch in anderen die Malerei betreffenden Gegenständen, den größten Werth auf ausführliche Details legt, wodurch endlich allein eine wahre Gesammtübersicht zu gewinnen ist.

Adrian Brouwer.

Die holländische Malerschule zählt mehre ganz besonders lustige Leute. Steen, Craesbeke, Bega u. A. waren nichts weniger als Kopfhänger oder stoische Weltweise, aber der tollste und der unstäteste, ja leider sei es gesagt, auch der undankbarste jener lustigen Leute war Adrian Brouwer.*) Sein Vater, dem er 1608 zu Harlem geboren wurde, befand sich in den dürftigsten Umständen, so daß sich die Mutter des kleinen Adrian genöthigt sah, sich und den Knaben durch Stickereien von Blumen und andere weibliche Arbeiten zu ernähren. Der Kleine konnte daher keine oder nur eine höchst dürftige Erziehung genießen, half aber seiner Mutter schon ziemlich frühzeitig, indem er ihr Blumen vorzeichnete und neue Muster erfand, so daß sie endlich doch soweit gedieh, einen kleinen Laden zu halten, an dessen Fenstern ihre Arbeiten und die Zeichnungen ihres Sohnes aufgestellt waren.

Um diese Zeit arbeitete zu Harlem der Portraitmaler Franz Hals, der den Beinamen des Geizigen trug. Dieser bemerkte die Zeichnungen Adrians, erkundigte sich nach dem Verfertiger derselben und ersah in seiner Schlauheit bald, daß er hier die Dürftigkeit und das Talent des Knaben zu eigenem Vortheil auf's beste benützen könne. Er machte der Mutter den Vorschlag, den jungen Adrian in seine Schule zu nehmen, und diese, froh einer bedeutenden Sorge ledig zu werden und große Aussichten für ihren Sohn vor sich zu sehen, willigte alsogleich ein. Auch der kleine Brouwer war sehr erfreut und lernte willig, fleißig und schnell. Aber Franz Hals war nicht der Mann, der einen flüggen Vogel aus dem Nest flattern ließ, im Gegentheile, er hieß Adrian, dessen Arbeiten bald sehr gut bezahlt wurden, vom Morgengrau bis in die Nacht an der Staffelei sitzen, gab ihm wenig zu essen, sperrte ihn ein und reichte ihm nur ganz schlechte oder so zerrissene Kleider, daß Adrian gar nicht daran denken mochte, sich in die stolzen Reihen der stattlich gekleideten Harlemer Bürger zu mischen.

Eine solche Art die Gaben dürftiger junger Leute zu mißbrauchen, läßt sich wohl eine Weile fortführen, aber es findet sich dann immer ein aufklärender Freund, der mit einemmale der Sache ein Ende macht. Und so war es auch hier, denn einer der Mitschüler Brouwer's, Adrian van Ostade war so voll Mitleid über die Mißhandlung des armen Jungen, daß er ihm den Rath gab, zu flüchten, was Brouwer denn auch ungesäumt that. Aber alle derlei mit der

*) Auch, wiewohl unrichtig: Brauwer, Brauer, Brower und Brawer geschrieben.

Welt-unbekannte Flüchtlinge wissen nicht, was sie beginnen sollen, wenn sie vor den Stadtthoren sind, und so kam es, daß auch Brouwer alsobald von einem Bekannten des Franz Hals entdeckt, und mit dem Versprechen, daß ihm gute Kost und schöne Kleidung gegeben werde, zu dem Geizhals zurückgeführt wurde, der sich da anfangs freilich gefälliger zeigte, bald aber wieder mit seinen Quälereien zur Hand war, so daß Brouwer, dem man nun auch zugeflüstert hatte, daß Hals sehr viel Geld von den Arbeiten des wie einen Sclaven gehaltenen gewönne, sich zum zweitenmale entschloß, davon zu laufen, um nach Amsterdam zu gehen. Hier war aber das Erstaunen des Flüchtlings riesengroß, als er, der bisher auf die elendeste Weise darben mußte, gleich für sein erstes Bild hundert glänzende Ducaten erhielt. Er hatte keine Idee davon, daß er sich auf so leichte Weise so viel Geld verdienen könnte und dies, so wie der bisher erlittene Druck, machten den jungen Mann aufschnellen. Er zürnte über die schändliche Betrügerei seines Meisters und wollte nun auch zu leben anfangen, was er denn wieder so unpraktisch anfing, daß er mehre Jahre abwechselnd mit Schlemmen und Arbeiten hinbrachte, wodurch weder sein Gehirn eine größere Entwicklung, noch sein Körper eine festere Gesundheit gewann. Sehr befördernd für dies ungefüge Leben war auch seine Bekanntschaft mit dem Schenkwirthe Hendrick van Soomern, bei dem es ihm sehr wohl gefiel und bei dem er seine besten Wirthshausprügeleien malte. Zur Abwechslung fiel es Brouwer dann ein, sein Glück auch einmal in Antwerpen zu versuchen. Er machte sich daher in seinem Leichtsinn auf den Weg ohne sich um irgend eine Förmlichkeit zu kümmern, und wurde daher, da die Zeiten ohnedies sehr kriegerisch waren, bei den Thoren von Antwerpen, wo er keinen Reiseschein vorweisen konnte, als Spion ergriffen und zur Untersuchung nach der Citadelle geschafft.

Aber selbst in dem Gefängnisse lächelte ihm wieder das Glück, denn der Herzog von Arhemberg, der ebenfalls zu den Eingeschlossenen gehörte, bestellte bei ihm ein Bild. Als es fertig war, besuchte der edle Rubens den gefangenen Herzog, sah dort das Gemälde, erkannte es sogleich für ein Werk des Brouwer und bot sechshundert Gulden dafür; ja der herrliche Meister that, als er vernahm, daß Brouwer in der Citadelle sei, sogleich die nöthigen Schritte zur Befreiung des leichtfertigen Wanderers und bot ihm Wohnung, Tisch und Kleidung.

Daß der nicht viel überlegende Brouwer einen solchen großmüthigen Antrag freudig ergriff, läßt sich wohl denken, allein wie konnte der, an ein launisches, schlemmerisches Treiben gewöhnte Brouwer die Ruhe und Ordnung in dem Palaste eines Rubens ertragen? Wie konnte er das feine, vornehme Wesen erleiden, der gewöhnt war, zur Zeit seiner sogenannten Lustigkeit in den Kneipen herumzutoben und aller Ausgelassenheit zu huldigen. Es dauerte daher nicht lange, als er, jede Rücksicht auf seinen Wohlthäter beiseite setzend, neuerdings entfloh und zu einem seiner Zechgesellen, dem Bäcker Joseph van Craesbeeke lief, der zugleich sein Schüler war, bei allen Ausschweifungen und Wirthshausstreichen aber den Meister machte. Mit diesem trank, spielte und malte er nun, wurde nach dem stilleren Leben in dem Hause Rubens' doppelt liederlich und brachte es endlich so weit, daß er zuletzt von dem Antwerpener Stadtgerichte förmlich ausgewiesen wurde.

Er ging nunmehr nach Paris, fand aber dort so wenig zu thun, daß er wieder nach Antwerpen zurückkehrte und nichts mitbrachte, als ein nach den Bewohnern Galliens benanntes Uebel, an dem er zwei Tage nach seiner Heimkehr in dem Antwerpener Hospitale (1640, in seinem 32. Jahre) dahinstarb.

Der edle Rubens, nichts weniger als beleidigt durch die Flucht des Unwürdigen, vergoß Thränen, da er den elenden Tod des mit so großem Talente begabten Brouwer erfuhr, ließ den Leichnam des Verstorbenen, aus Achtung vor der Kunst, aus dem Leichenacker des Spitales erheben und mit ehrenwerthem Trauergepränge auf dem Friedhofe der Carmeliterkirche bestatten. — So stürmt das Leben mancher Menschen gleich den ungeregelten Wogen der Springfluth und verzehrt sich selbst, und doch ist Brouwer in mancher Beziehung zu entschuldigen, denn wer weiß, was aus ihm geworden wäre, wenn er anstatt in die Knechtschaft des Franz Hals zu gerathen, schon in seiner frühesten Jugend in die Hände eines edlen und großmüthigen Mannes gekommen wäre, der anstatt auf die schnödeste Weise Geld an ihm zu gewinnen, seinen Geist und sein Herz zu bilden getrachtet hätte.

Von Adrian Brouwer's Hand finden sich noch folgende Gemälde zu Wien:

In der Gallerie Liechtenstein:
Eine Bauernscene (halbe Figuren).
Eine ähnliche Scene (desgleichen).

In der Gallerie Esterhazy:
Zwei Bauern, welche einen Dritten bezechen.
Das Innere eines Hauses mit trinkenden Bauern.
Eine Bauernwohnung, in der sich eine Frau und drei Männer befinden.

In der k. k. akademischen Gallerie:
Eine Bauerngruppe.
Eine Landschaft mit zwei Bauern.

In der Gallerie Czernin:
Der Dorfbader (s. d. Folge).
Ein männlicher Kopf.
Ein Geiziger mit seinem Geldsacke.

In der Sammlung Biehler:
Zechende Bauern.

Der Dorfbader.

Gemälde von Adrian Brouwer

(In der Gallerie Czernin.)

Das Bild mit seinen wenigen Figuren erklärt sich wohl von selbst. Es gehört, wie fast alle Bilder Brouwer's, zu Darstellungen aus den untersten Volksschichten, und die Gestalten streifen schon so ziemlich an die Carricatur, obwohl sie hier noch auf einer gewissen Grenze stehen, während Brouwer nur zu oft über die Grenze schritt und dann beinahe wirkliche Fratzen malte, wie es einem solchen Wirthshausgenie eben am besten zusagte. Nur Craesbeeke und Drog Sloot malten doch noch häßlichere Wesen. Aber wie sehr fehlt ihnen der Zauber der Farbe, des Helldunkels und des Tones. Mit vollem Recht sagt ein gründlicher Kunstkenner: „Im Schmelz der Touche ist Adrian Brouwer der größte Maler, wie er der wüsteste ist." —

Auch der „Dorfbader", wenn gleich nicht edel in den Formen, zeugt von Brouwer's Feingefühl für Ton und Färbung und besitzt eine Weichheit der Uebergänge und eine Durchsichtigkeit der Schattentinten, die so viel Reizendes haben, daß man den etwas niedrig komischen Gegenstand darüber vergißt und an gewisse Virtuosen auf der Violine erinnert wird, die trotz dem, daß sie keine erhabenen Motive bringen, durch wundervoll weiche Modulation, durch ganz eigenthümliches Ertönen der Saiten und den sicheren schmeichelnden Strich fast unwiderstehlich zu ergreifen wissen. Ist es bei den Malern nicht überhaupt wunderbar, daß Jeder derselben fast die gleichen Farben auf der Palette hat, und daß Jeder doch so verschiedene Töne herausmischt, daß man seine Werke schon an diesen Tönen erkennt? Ja, diese Tonweisen und Tonreihen gehen oft durch ganze Schulen fort und so erkennt man auch die Bilder der Holländer, und unter diesen wieder die Bilder Brouwer's, an den durchsichtig-dunklen, in das Grünliche spielenden Tönen, die auch in dem „Dorfbader" so deutlich ausgesprochen sind.



Der Dorf[illegible]

[illegible]

[illegible] Brouwer

[illegible]

[illegible] wohl von selbst. Es gehört, wie fast alle [illegible] Volksschichten, und die Gestalten streifen [illegible] auf einer gewissen Grenze stehen, wäh- [illegible] dann beinahe wirkliche Fratzen malte, [illegible] zusagte. Nur Craesbeeke und Drog Sloot [illegible] fehlt ihnen der Zauber der Farbe, des Hell- [illegible] Kunstkenner: „Im Schmelz der [illegible] wie er der wüsteste ist.“ —

[illegible] den Formen, zeugt von Brouwer's Fein- [illegible] der Uebergänge und eine Durchsichtigkeit [illegible] dem etwas niedrig komischen Gegenstand [illegible] erinnert wird, die trotz dem, daß sie [illegible] Modulation, durch ganz eigenthümliches [illegible] fast unwiderstehlich zu ergreifen wissen. [illegible], daß Jeder derselben fast die gleichen Farben [illegible] Töne herausmischt, daß man seine Werke [illegible] Tonreihen gehen oft durch ganze Schu- [illegible] Holländer, und unter diesen wieder die Bilder Brouwer's [illegible] spielenden Tönen, die auch in dem „Dorfbader“ [illegible]



Adrian Brouwer pinx. Gem. Gallerie Czernin. Fr. Knolle sc.

Der Dorfbader.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Leopold Kissling.

Seit dem Tode der großen Maria Theresia, welche trotz ihrer oft sehr schwierigen Herrscherpflichten stets auch ihr Augenmerk auf die schönen Künste richtete, war die Bildhauerkunst so ziemlich unbelebt geblieben, da der nachfolgende Baugeschmack keineswegs dazu diente, die Plastik, welche in ihrer besonderen Bedeutung stets mit der Architektur zusammen fällt, zu heben oder zu befördern, indem er viel zu einfach, zu nüchtern oder um es offener zu sagen, zu unkünstlerisch war, um der Bildhauerei die nöthige Stütze zu bieten. Nach den statuarischen Arbeiten im Garten zu Schönbrunn waren die Werkstätten der Wiener Bildhauer ziemlich leer, doch tauchten immer wieder Talente auf, welche die Kunst selbst in den ungünstigen Verhältnissen nie gänzlich zu Boden sinken ließen; und zu diesen Talenten gehört Leopold Kißling, welcher im Jahre 1770 zu Schöneban, auf der Herrschaft Harrachsthal, im Lande ob der Enns geboren, sehr armen Eltern angehörte und schon in seinem dreizehnten Jahre Waise wurde, weßhalb ihn seine Verwandten zu einem Tischler in die Lehre gaben, auf daß sie aller weiteren Sorgen um ihn enthoben seien. Damit schien nun der Lebenskreis des Knaben abgeschnitten, und sein letztes Ziel war das, nach langen und mühseligen Gesellenjahren endlich in irgend einem Winkel Meister zu werden, um unter seiner Leitung Tische und Schränke für die Bauern hobeln zu lassen. Er erzählte dieses selbst. Indessen sollte es doch anders kommen, denn so schlecht es ihm auch erging und so wenig als er längere Zeit auf irgend ein angenehmes Leben zu hoffen hatte, er folgte doch seinem in ihm wohnenden Triebe nach dem Besseren und hegte vor der Hand keine andere Sehnsucht als die, nur nach Wien zu kommen, wo sich so viel Gelegenheit zur Ausbildung darbot und schon so mancher sein Glück gemacht hatte. Endlich verwirklichte sich dieser Wunsch, Kißling sah die Kaiserstadt, verließ aber die Schreinerei und begab sich, um der Kunst um einen Schritt näher zu kommen, zu einem Verzierungsbildhauer in die Lehre, welcher zum Glücke menschenfreundlich genug war, seinem Lehrlinge zu erlauben, in den Abendstunden die kaiserliche Akademie der Künste besuchen zu dürfen, wo er — der Arme geizt mit seiner Zeit stets am meisten — schon nach zwei Jahren so viel gelernt hatte, daß er die Verzierungsbildhauerei verlassen und in die Werkstätte des Professors Fischer als Gehülfe eintreten konnte. Hier erblühten ihm zwar weder Gold- noch Silberstufen, aber er stand doch wenigstens unmittelbar mit der Kunst in Verbindung und lernte die für den Bildhauer so ganz besonders nöthigen technischen Handgriffe und Vortheile kennen. Obwohl

er nur wenige Zeit für sich hatte und sehr sparsam leben mußte, arbeitete er in den Nebenstunden doch stets für sich und versagte sich auch den kleinsten Genuß, um selbstständige Arbeiten schaffen zu können. So errang er auch den kleineren und dann den größeren Preis der Antikenschule, bekam dann den Auftrag, mehre antike Statuen für St. Petersburg zu copiren und wurde endlich dem damaligen Curator der kais. Akademie, Grafen von Cobenzl bekannt, der das Talent des jungen Mannes gehörig würdigte und ihn als kaiserlichen Pensionär auf sechs Jahre nach Rom sandte. Nun hatte Kißling seinen höchsten Wunsch erreicht, denn wenn es überhaupt noch irgend etwas bedurft hätte, um seinen Eifer und seinen Fleiß zu erhöhen, so war es die Luft der Siebenhügelstadt und die Säle des Vatican. Er arbeitete und studirte auch unablässig, und schickte in rascher Folge Proben seines Meißels nach Wien, welche allgemeinen Beifall hatten.

Nach dem Ablaufe seiner Pensionszeit blieb Kißling noch weitere drei Jahre in Rom, in welcher Zeit sein Fleiß den höchsten Gipfel erreichte, indem er während dieser Frist eine sieben Fuß hohe Gruppe: Mars, Venus und Amor, dann einen Hymenäus, der die Fackel am Opferaltar entzündet, ferner den Genius der Natur, der die Kunst enthüllt, dann eine Büste des Achilles, des Merkur, des Ajax und endlich eine Bildnißbüste des Erzherzog Carl von Oesterreich, sämmtlich in carrarischem Marmor, und fast ganz ohne fremde Beihülfe vollendete. Kißling erregte damals großes Aufsehen in Rom, und Se. Majestät weiland Kaiser Franz bestimmte nicht nur die Marsgruppe für das k. k. Belvedere, sondern kaufte auch den Genius der Natur und den Hymenäus für das k. k. Lustschloß zu Lachsenburg und war gesonnen, dem Künstler zu Wien ein eigenes Atelier bauen zu lassen. Kißling hatte den Auftrag erhalten, eine Porträtbüste Kaisers Franz von Gföller-Marmor (Niederösterreich) zu fertigen, die derselbe Monarch der Stadt Brünn zum Geschenke verehrte und für welche Kißling vom Brünner Magistrate am Tage der Aufstellung das Ehrenbürgerrecht von Brünn und einen Ehrensold von fünfzig Dukaten für seine Reisekosten erhielt. Im Jahre 1814 fertigte er zwei Bronzebüsten über Lebensgröße, nämlich das Bildniß Kaisers Franz und Sr. kaiserlichen Hoheit des Erzherzogs Johann, welche in dem Johanneum zu Gratz aufgestellt wurden, dann im Jahre 1816 die Büste des Kreishauptmannes Baron von Stiebar, und im Jahre 1822 das Grabmal des russischen Staatsrathes und Arztes Johann Peter Frank aus grauem Granit mit Zierrathen von scharzem Marmor. Indessen füllten diese und ähnliche Beschäftigungen so wie mehrere Denksteine, die er aus Sandstein zu machen hatte, seine Zeit doch nicht genügend aus, große Arbeiten, wie er sie gewünscht und gehofft hatte, fielen nicht vor, und so begann er nach und nach abgeschlossener und düster zu werden, bis er im Jahre 1827 in seinem eigenen Hause starb. Er hinterließ zwei Söhne, welche sich beide der Bildhauerei zuwandten, aber in dem Strom der Zeiten gänzlich verschollen, obwohl der Jüngere durchaus nicht ohne Talent war.

Von Kißlings Hand befinden sich im k. k. Belvedere die schon oben erwähnte Gruppe: Mars, Venus und Amor (s. d. Folge) und eine stark lebensgroße Büste Sr. Majestät weiland Kaisers Franz aus Tirolermarmor.

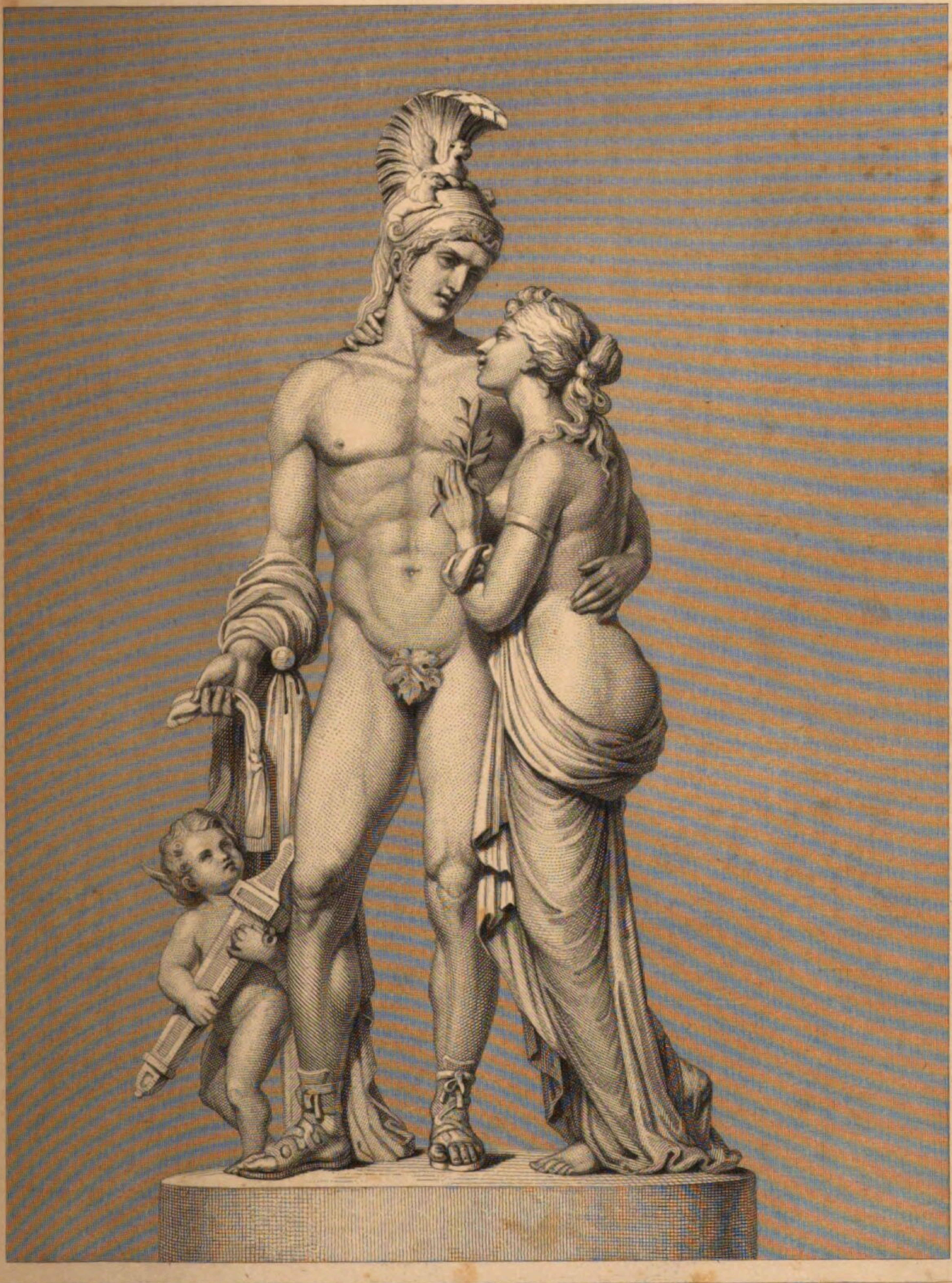


Marte Venere

[illegible] kümmerlich leben mußte, arbeitete er in den Nebenstunden [illegible] auch den liebsten Genuß, um selbstständige Arbeiten [illegible] den größeren Preis der Antiken- [illegible] für St. Petersburg zu copiren und [illegible] der Akademie, Grafen von Cobenzl bekannt, [illegible] und ihn als kaiserlichen Pensionär [illegible] Kißling seinen höchsten Wunsch erreicht, [illegible] hätte, um seinen Eifer und seinen Fleiß zu [illegible] und die Säle des Vaticans. Er arbeitete und [illegible] Proben seines Meißels nach Wien, welche [illegible]

[illegible] Kißling noch weitere drei Jahre in Rom, in [illegible] indem er während dieser Frist eine sieben Fuß [illegible] Hymenäus, der die Fackel am Opferaltar ent- [illegible] enthüllt, dann eine Büste des Achilles, des [illegible] des Erzherzog Carl von Oesterreich, sämmtlich [illegible] vollendete. Kißling erregte damals [illegible] Kaiser Franz bestimmte nicht nur die Mars- [illegible] auch den Genius der Natur und den Hymenäus [illegible] gesonnen, dem Künstler zu Wien ein eigenes [illegible] Auftrag erhalten, eine Porträtbüste Kaisers Franz [illegible] die derselbe Monarch der Stadt Brünn zum [illegible] vom Brünner Magistrate am Tage der Aufstellung [illegible] von fünfzig Dukaten für seine Reisekosten erhielt. [illegible] über Lebensgröße, nämlich das Bildniß Kaisers Franz [illegible] Erzherzogs Johann, welche in dem Johanneum zu Gratz [illegible] die Büste des Kreishauptmannes Baron von Stiebar, [illegible] russischen Staatsrathes und Arztes Johann Peter Frank [illegible] von schwarzem Marmor. Indessen füllten diese und ähnliche [illegible] Denksteine, die er aus Sandstein zu machen hatte, seine Zeit doch [illegible] wie er sie gewünscht und gehofft hatte, fielen nicht vor, und so begann er [illegible] abgeschlossener und düster zu werden, bis er im Jahre 1827 in seinem eigenen [illegible] zwei Söhne, welche sich beide der Bildhauerei zuwandten, aber in dem [illegible] verschollen, obwohl der Jüngere durchaus nicht ohne Talent war.

Von Kißlings Hand befinden sich im k. k. Belvedere die schon oben erwähnte Gruppe: Mars, Venus und Amor (s. d. Folge) und eine stark lebensgroße Büste Sr. Majestät weiland Kaisers Franz aus Tirolermarmor.



Marmor-Gruppe von Leop. Kissling. k.k. Gallerie im Belvedere. A. Volkert sc.

Mars, Venus und Amor.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest.

Mars, Venus und Amor.

Gruppe aus Carrara-Marmor von Leopold Kißling.

(Im k. k. Belvedere.)

Mars, natürlicherweise die größte der drei Figuren, steht in der Mitte. Er umschlingt mit der Linken die sich an ihn schmiegende Venus, deren gelösten Gürtel er in der Rechten trägt. Er ist bis auf den reich verzierten Helm, die Sandalen und ein Stück Gewand, welches von seinem rechten Arm herabfällt, nackt und von dem kräftigen Bau eines Kriegers mit breiter Brust und vollen kernigen Formen. Venus, halb verhüllt, umfaßt mit ihrer Rechten seinen Nacken, während sie mit der Linken einen Oelzweig, das Zeichen des Friedens, auf sein Herz legt. Amor hat das Schwert des Gottes genommen, um ihn gänzlich zu entwaffnen.

Die ganze Darstellung ist eine Art von Allegorie auf die Vermählung der Erzherzogin Maria Louise mit Kaiser Napoleon. Die Arbeit selbst ist sehr schätzenswerth, die Formen sind fleißig studirt, die verschiedene Charakteristik des männlichen, weiblichen und kindlichen Körpers wohl beachtet und die Behandlung des, obwohl etwas mehr in das Graue als in das Durchsichtige fallenden Marmors fleißig und sicher. Auf dem Sockel steht eingegraben: LEOP. KISSLING FECIT ROMA, MDCCCXIV.

Giacopo Palma, detto il vecchio.

Giacopo Palma, zum Unterschiede von dem später gebornen gleichnamigen venetianischen Maler „der Aeltere" genannt, ist einer jener Künstler, von denen man trotzdem, daß sie allgemein bekannt sind, nicht einmal das Jahr ihrer Geburt mit Bestimmtheit anzugeben vermag, weßhalb man auch nicht bestimmt sagen kann, welches Alter er erreichte. Giorgio Vasari, in seinen Lebensgeschichten der Maler, macht höchst wahrscheinlich die richtigste Angabe, indem er anno 1568 bemerkt, daß Giacopo Palma di Scrinalta vor einigen Jahren gestorben sei, nachdem er kein höheres Alter als das von achtundvierzig Jahren erreicht habe, dem zufolge also Palma um 1510 bis 1516 das Licht der Welt erblickt haben mochte. Auch der Ausdruck „der Aeltere" ist obiger Angabe zufolge nicht richtig, und Palma di Scrinalta sollte eigentlich „der Frühere" genannt werden, da der später geborne (1541) Giacomo Palma von Venedig ein Alter von vierundachtzig Jahren erreichte, also fast noch einmal so lange lebte, als der sogenannte ältere Palma.

Palma di Scrinalta, denn durch den Geburtsort unterscheidet er sich am besten von dem zweiten Palma, wählte, wie es die Zeit seiner künstlerischen Studien mit sich brachte, zuerst den Styl der beiden Bellini; da sich aber die Technik allgemach hob und große Coloristen, wie Giorgione und Tiziano Vecellio auftauchten, schlug er die Richtung der letzteren ein und malte, wenn auch noch immer fleißig und mit einer strengen Beobachtung von Formen und Umrissen, breiter als seine ersten Meister zu malen gewohnt waren. Dadurch sowohl, als auch wegen seines angenehmen Umganges, bekam er den Beinamen des „liebenswürdigsten Meisters der venetianischen Schule".

Seine Frauenköpfe besitzen auch stets eine gewisse Anmuth, die zu seiner Zeit um so lebhafter hervortrat, als er das Ideale mit der Natur zu vereinigen wußte. Als eines seiner vorzüglichsten Werke gilt die heilige Barbara in der Kirche Santa Maria Formosa zu Venedig. Für große historische Compositionen und stark bewegte Gegenstände war Palma jedoch nicht besonders eingenommen. Er malte am liebsten ruhige, beschauliche Gestalten, wo er, wie auch bei den Gewändern, die er sehr gut anzuordnen verstand, die Natur benützen konnte.

Von dem Leben Palma's ist nichts Besonderes zu finden, und wenn es bei manchen Künstlern, wie z. B. bei Caravaggio stets stürmt, so mag es bei Palma ganz still und

bescheiden und im Familienkreise dahingeflossen sein. Seine Gemälde sind übrigens in allen bedeutenderen Sammlungen zu finden.

Das k. k. Belvedere besitzt von Palma's Hand:

Das Bildniß des Herzogs von Némours, Gaston de Foix (sehr schön).

Der h. Johannes, lebensgroß, ganze Figur.

Die Heimsuchung Mariä. Eines der größten Bilder Palma's.

Votivbild. In der Mitte die h. Maria mit dem Christuskinde, rechts von ihr der Papst Cölestin I. und die h. Katharina, links der h. Johannes und die h. Barbara.

Votivbild. In der Mitte die h. Maria mit dem Christuskinde, rechts der h. Marcus, links die h. Ursula mit drei ihrer Gefährtinnen.

Brustbild eines jungen Frauenzimmers mit einem Federfächer in der Hand.

Bildniß von Palma's Tochter Violante (s. d. Folge).

Brustbild eines jungen Frauenzimmers, in der Linken ein Büchschen haltend.

Brustbild eines jungen Frauenzimmers, welches das Kleid über die Achsel hinaufzieht.

Brustbild eines alten Mannes.

In der Gallerie Liechtenstein:

Die h. Maria mit dem Christuskinde, daneben der h. Joseph.

Die h. Agnes und die h. Katharina.

In der Gallerie Czernin:

Eine h. Familie.

In der Gallerie Esterhazy:

Die Madonna mit dem Kinde und die h. Ottilia.

(Dann aus Palma's Schule: eine h. Maria mit dem Jesuskinde und daneben der h. Johannes, der h. Joseph, ein Mönch und ein Mann, die beiden Letzteren knieend.)



[illegible] Gemälde sind übrigens in allen bedeu- [illegible]

[illegible] Hand:

[illegible] Foix (sehr schön).

[illegible]

[illegible] Palma's.

[illegible] rechts von ihr der Papst [illegible] und die h. Barbara.

[illegible] rechts der h. Marcus, links [illegible]

[illegible] in der Hand.

[illegible] (s. d. Folge).

[illegible] in der Linken ein Büchschen haltend.

[illegible] das Kleid über die Achsel hinaufzieht.

[illegible]

[illegible]

[illegible] daneben der h. Joseph.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] die h. Ottilia.

[illegible] h. Maria mit dem Jesuskinde und daneben der h. Johannes, [illegible] und ein Mann, die beiden Letzteren kniend.)



Giacopo Palma il vecchio pinx. k.k. Gallerie im Belvedere. E. Schuler sc.

Violante.

Verlag der Kunst-Anstalt des Oestr. Lloyd in Triest

Violante.

Gemälde von Giacopo Palma, il vecchio.

(Im k. k. Belvedere.)

Giorgio Vasari erzählt in dem Leben des älteren Giacopo Palma, daß dieser eine Tochter hatte, welche von ungewöhnlicher Schönheit war und daher von ihrem Vater häufig als Modell benützt wurde. Und in der That sind die Bildnisse dieser Violante, denn dies war ihr Name, ziemlich häufig, indem beinahe jede größere Gemäldegallerie eines derselben besitzt. Palma malte sie, so viel man aus einer Reihe der erwähnten Bildnisse ersieht, schon als Mädchen, aber besonders oft, als sie noch Jungfrau war und durch ihren Anblick die Herzen der Männer bezauberte. Er stellte sie bald in leichter Morgenkleidung, bald mit einem Fächer oder Federwedel, bald mit einer Kanne oder mit einem Edelsteinkästchen in der Hand, bald aber in dem vollsten Putz einer venetianischen Dame dar. Sie besaß große schöne Augen, eine herrlich klare Hautfarbe mit sanft gerötheten Wangen, langes, welliges, goldgelbes Haar und jene junonische Fülle des Körpers, die eben nur der Tochter Italiens gut läßt und ihr jene majestätische Haltung gibt, die man am meisten von den schönen Venetianerinnen und den feueräugigen Römerinnen zu rühmen pflegt. Aber nicht nur als Frauenbildniß wurde Violante von ihrem Vater gemalt, obwohl diese stets ihr Glück machten und einst den deutschen Doctor Franz Rieger so begeisterten, daß er unter eines derselben folgende Verse schrieb:

„*Palma* quod in tabula pinxit, fert aere decorem
Amplius, hinc *Palmae palma* perennis erit."

Palma benützte den Kopf seiner Tochter auch als Studie zu heiligen Frauen in seinen historischen Gemälden, so zum Beispiele besonders bei der heiligen Barbara in Santa Maria Formosa zu Venedig; auch auf den beiden großen Quergemälden im k. k. Belvedere findet man in den Physiognomien der heiligen Katharina und der heiligen Ursula Reminiscenzen des Angesichtes der vielbewunderten Violante. Mit der Zeit jedoch verblieb Vater Palma nicht der einzige Darsteller von Violante's Antlitz, denn der Trevisaner Paris Bordone, der bekannte Schüler Tiziano's, fühlte sich von ihrer Schönheit so angezogen, daß er, wie man

erzählt, um sie geworben haben soll, und da sie seine Braut war, mehre Bildnisse von ihr verfertigte, unter denen das zu München befindliche, auf welchem sie einen Fächer in der linken Hand hält, ganz besonders ausgezeichnet ist und sicher zu den vollendetsten Werken Bordone's gehört. Die Künstlersage erzählt auch, daß selbst Tiziano, damals doch schon ein Mann von Jahren, gegen Violante's Reize nicht kalt geblieben sei, und zwei Gemälde Bordone's im k. k. Belvedere (im Venetianer-Saal, ober den Thüren) scheinen diese Sage einigermaßen zu bewahrheiten. Das eine derselben stellt eine Jungfrau (Violante) dar, welche traurig unter einem Baume sitzt. Neben ihr befindet sich ein bejahrter Mann in einer Rüstung, der dem Amor, welcher gleichfalls abgebildet ist, Pfeil und Bogen raubte, um welche der Liebesgott vergebens bittet. Die Gesichtszüge des Alten haben wirklich einige Aehnlichkeit mit jenen des Tiziano, und das Bild soll vorstellen, wie der gereifte Krieger, trotzdem daß er Amors Waffen in der Hand habe, doch nicht zu siegen vermöge.

Das Gegenstück zeigt einen jungen, ebenfalls geharnischten Krieger (Paris Bordone) und neben ihm die Jungfrau, die eine reife Frucht von einem Orangenbaum bricht, während ihr ein Genius einen Korb voll Rosen in den Schoß schüttet. Hier ist also auf des jungen Bordone Sieg über seinen Meister hingedeutet. Wir würden gern etwas Näheres aus Violante's Leben anführen, allein es ist uns darüber nichts bekannt geworden. Vermuthlich erging es ihr wie so manchen anderen Schönheiten, die in der Jugend die größte Bewunderung finden und dann als Frauen und Mütter in häuslicher Zurückgezogenheit verschwinden.

Wir haben bei diesem Gemälde Gelegenheit auf etwas aufmerksam zu machen, was sich nicht häufig erörtert findet, und dies ist das goldblonde Haar der jungen Dame, welches sich bei so vielen Frauenköpfen der italienischen Schule findet und mit den bekannten „Rabenlocken" der Italienerinnen nicht ganz im Einklange zu stehen scheint. Tiziano, Veronese, Palma, Bordone und selbst schon frühere venetianische Meister malten nur selten schwarzhaarige Frauen, und dies kam daher, weil es in jener Epoche als eine besondere Schönheit galt, goldgelbe Locken zu besitzen, weßhalb sich alle vornehmen Damen einem besonderen Vorgange unterzogen, durch welchen das südliche dunkelbraune oder schwarze Haar in lichtes umgewandelt wurde. — Was ertragen schöne Frauen auch nicht, um den eisernen Gesetzen der Mode zu gehorchen!

Um das schwarze Haar blond zu machen, bedurfte es einer Beize, und bei der Anwendung dieser letzteren mußte die Dame tagelang in der heißesten Sonne sitzen, ein Opfer, welches eine deutsche Frau kaum begreifen würde, da die echte Venetianerin, um die berühmte blendende Weiße ihrer Haut nicht einzubüßen, das Haus fast nie vor dem Untergange der Sonne verließ. Aber um des „biondeggiare" willen wurden auf den Dächern der Paläste Venedig's eigene Gerüste in der Form von offenen Logen gebaut, welche „altane" genannt wurden, da man sie in der Höhe (nell' alto) aufrichtete. Mit der steigenden Sonne betrat die Dame die altana, nachdem sie sich früher das Haar ganz glatt auskämmen ließ, und zum Schutz der Weiße ihres Antlitzes und Halses einen sehr breiten Strohhut aufgesetzt hatte, der nach oben offen war, so daß die Haare über den Rand desselben vollkommen ausgebreitet werden konnten. War das von den Dienerinnen geschehen, so begann die Salbung mittelst eines Schwämmchens, das, an ein Stäbchen gebunden, in die Beizflüssigkeit getaucht wurde, mit welcher das Haar, so lange es der

Sonne ausgesetzt war, stets wieder angefeuchtet werden mußte. Die Damen trugen bei diesem Blondbleichen der Haare ein leichtes Ueberkleid von schneeweißer Seide, welches sie „schiavonetto“ nannten, der Hut führte den Namen „solana“, und bei besonders vornehmen Frauen mußte auch die Dienerschaft trotz aller Sonnenhitze während der ganzen Zeit, welche die Beize benöthigte, auf der altana bleiben, um die Gebieterin, welche fast nie den Spiegel aus der Hand ließ, auf alle mögliche Weise zu bedienen. Cesare Vecellio in seinem Buche: „Degli Habiti antichi e moderni“ (Venezia 1590) stellte S. 144. 6, eine solche auf der altana sitzende Dame vor, wie sie sich eben das Haar wieder befeuchtet.

Auch über einen so interessanten Gegenstand, wie die hierbei benöthigte Beize, haben wir Nachforschungen angestellt, und endlich bei Alerius Pedemontanus folgende Recepte gefunden, die wir um der größeren Verständlichkeit willen aus Jakob Wecker's deutscher Uebersetzung vom Jahre 1593 (4. Buch, S. 237) wiedergeben wollen:

„Ein gute salb das haar goldfarb zu machen.“

„Nimm die mittel rinden (Bast) vom holder, pfriemenblumen (Ginster) saffran, eyerdotter,“ „jedes so vil gnug ist, koche es in wasser, vnd nimme daz auff dem wasser empor schwimmet“ „fleissig herab, vnd salbe darmit die har.“

Als ein anderes Beizmittel wird empfohlen: ein Absud von geschabenem Buchsholz, von Buchsblättern, Safran und Rebenasche, wodurch das Haar besonders schön goldfarb werden soll. Ein drittes besteht in einer Lauge von Nußbaumbast, Alaun, Galläpfeln und den grünen Schalen der Nüsse.

Es ist merkwürdig, auf welche Gedanken das schöne Geschlecht oft verfällt, um anders zu erscheinen, als es von der Natur aus ist, und die Veranlassung zu dem „biondeggiare“ war ohne Zweifel das goldblonde Haar einer wunderschönen Dogaressa, dem zufolge auch alle übrigen vornehmen Frauen Venedig's goldhelles Haar haben wollten. Doch darf man in dieser Beziehung dem zarten Geschlechte nicht allzunahe treten, da eine große Reihe Bildnisse von französischen Männern nur zu unwiderleglich darstellt, wie diese Herren plötzlich ihre langgewohnten Bärte abschnitten, blos weil ihrem jungen König erst der Flaum am Kinne wuchs.

Die Künste, besonders die bildenden, sind immer in dem genauesten Zusammenhange mit dem Geiste der Zeit und bringen oft mehr Einzelheiten als die weitläufigsten Beschreibungen, deßhalb sind sie von dem Studium der Geschichte auch unzertrennbar und in dieser Rücksicht noch viel zu wenig gewürdigt worden.

Don Bartolomé Estéban Murillo.

Zur Zeit, als der Dichter Don Pedro Calderon de la Barca auf dem Gipfel seines Ruhmes stand, indem er ganz Spanien mit seinen gefeierten Werken erfüllte, war auch Estéban Murillo in seinem höchsten Flor und seinem höchsten Glück, und diese Erscheinung ist wohl wieder ein neuer Beleg dafür, wie die bildende Kunst mit der Dichtkunst Hand in Hand geht, ja daß sie ohne dieser kaum zu höherer Entwicklung gelangen kann. Auch Giotto und Dante waren verwandte Geister und Freunde, und welch' großen Einfluß die „Commedia divina" auf Michelangelo Buonarotti nahm, ist eben so bekannt, als die Betrübniß um das in einem Meeressturm zu Grunde gegangene Exemplar der göttlichen Komödie, welches mit Randzeichnungen von Michelangelo's Hand geschmückt war, von allen Kunstfreunden gleichmäßig getheilt wird.

Estéban Murillo wurde im Jahre 1618 zu Sevilla geboren und zeichnete schon als Knabe mit solcher Liebe, daß der Maler Juan de Castilla, ein Verwandter der Murillos auf ihn aufmerksam wurde und nicht nur seine Erstlingsstudien regelte, sondern ihn sogar veranlaßte mit nach Cadix zu reisen, wo Juan seinen steten Aufenthalt nahm. Allein Estéban konnte sich bei seinem großen Talente nicht ganz wohl in die etwas trockene Malweise seines Lehrers finden, er fühlte, daß es etwas Besseres, etwas Höheres geben müsse und strebte nun unablässig darnach, sich frei zu machen und in jeder Beziehung selbstständig zu werden. Dazumal war es in Spanien Sitte, Gemälde gleich anderen Waaren auf dem Markte zur Schau und zum Kauf aufzustellen und der noch sehr junge Murillo benützte diesen Gebrauch, um sich bei den Gemäldehändlern bekannt zu machen und hinreichend Geld für seine weiteren Studien zu erwerben. So waren denn auf dem Donnerstag-Markt zu Sevilla fortwährend Bilder von ihm zu treffen, von denen sich noch jetzt drei in jener Stadt vorfinden, die, wenn gleich noch keine Meisterwerke, doch genügende Kunde von dem ungewöhnlichen Talente des jungen Estéban geben.

Eben als Murillo großjährig geworden war, kam der geschickte Maler Pedro de Moya von seiner Reise nach England zurück, wo er Anton van Dyk malen sah und sich Vieles von dessen klarer Färbung und sicherem Vortrage zu eigen gemacht hatte. Pedro's lichte, schöngefärbte Arbeiten machten einen so großen Eindruck auf Murillo, daß dieser einerseits in seinem Vorwärtsstreben und in seinem Kunsteifer noch mehr bestärkt wurde, andererseits aber in Verlegenheit war, wohin er sich wenden sollte, denn van Dyk, von welchem Moya so Bedeutendes gelernt hatte, war indessen gestorben und die Kosten einer Reise nach Italien und eines längeren Auf-

enthaltes daselbst überstiegen beiweitem die Kräfte von Estébans Geldbeutel. Lange sann er nach, wie er das nöthige Geld schaffen könne, und endlich kam er auf den Gedanken, seine frühere Verbindung mit den Bilderhändlern in's Größere zu treiben. Da kaufte er nun, um nicht allzu viele Vorauslagen zu haben, Leinwand, zerschnitt diese in Stücke von verschiedener Größe und grundirte sie alle selbst. Als dann die Leinwanden genügend ausgetrocknet waren, fing er an Heiligenbilder darauf zu malen und verkaufte sie an jene Leute, welche mit derlei Waare einen bedeutenden Handel nach Westindien trieben. Angenehm mag ihm diese Fabrication eben nicht gewesen sein, allein sein fester Vorsatz, sein Muth und seine Ausdauer ließen ihn alle Qualen vergessen, und endlich hatte er doch so viel zusammengebracht, daß er eine Reise nach Madrid antreten konnte, wo Don Diego Velasquez bereits zu hohem Ruhme gelangt war, an den sich Estéban auch sogleich wandte und der in seinem echt künstlerischen Edelmuthe dem strebsamen Murillo in allen Dingen an die Hand ging und ihm auch die Erlaubniß erwirkte, sowohl in der königlichen Gallerie als im Escurial alle jene Gemälde copiren zu dürfen, von denen sich Estéban besonders angezogen fühlte. Murillo malte nun durch volle zwei Jahre mit unausgesetztem Eifer nach Rubens, van Dyk, Spagnoletto, Tiziano und Velasquez und errang dadurch eine solche Fertigkeit in der Technik, daß die Sevillaner Künstler, die seine Abreise kaum einer Beachtung würdig gefunden hatten, nicht wenig erstaunten, als sie die Bilder sahen, welche er nach seiner Heimkehr im Klostergange der Franciscaner zu Sevilla ausführte, und sich bei deren Anblick nicht enträthseln konnten, woher der bisher gänzlich unbeachtete Maler plötzlich so viele Geschicklichkeit genommen habe.

Diese Arbeiten gründeten auch sogleich seinen Ruf und verschafften ihm bald so viele Aufträge, daß sich Murillo binnen kurzer Zeit nicht nur den Banden der Armuth entwunden hatte, sondern auch schon 1648 eine wohlhabende junge Dame, die Señora Beatriz de Cabrera y Sotomayor zur Frau nehmen konnte. Wie groß aber der Einfluß äußerer Umstände auf den Künstler ist, das sah man auch jetzt an Murillo, denn mit seiner Wohlhabenheit, mit seinen Bekanntschaften in höheren Kreisen änderte er auch die Malweise, und seine früher meist starken, kräftigen, ja oft derben Gemälde bekamen nunmehr eine Weichheit und Eleganz, die selbst strengere Kritiker mit Wohlgefallen aufnahmen und ihm bedeutende Einnahmen verschafften, wie er denn für den heiligen Anton von Padua, den er 1656 für die Taufcapelle der Kathedrale von Sevilla malte, allein zehntausend Realen bekam. Seinen eigentlichen Höhenpunct erreichte Murillo jedoch erst nach seinem zweiundfünfzigsten Jahre (von 1670 bis beiläufig 1680), wo er unter anderen acht große Bilder für das Spital de la Caridad malte und wo man ihm für die „wunderbare Speisung der Fünftausend mit wenigen Broden und Fischen" 15,975 Realen, für den „Moses" 13,300 Realen, für den h. Johann von Gott und die heil. Isabella 16,840 Realen und für vier kleinere Bilder 32,000 Realen bezahlte, welche Gelder einen Gesammtbetrag von 78,115 Realen, und nach unserem Gelde beiläufig 16,000 Gulden CM.) ausmachen, eine Bezahlung, die bei der damaligen ungemeinen Wohlfeilheit der Lebensmittel wirklich an das Riesenhafte streift, besonders wenn man bedenkt, daß Murillo jene acht Bilder in einem Jahre vollendete. Andere große Werke vermehrten seinen Reichthum, und er schritt einem höchst gesegneten und hohen Alter entgegen. Aber zu Cadix, wohin er gegangen war, um für die Capucinerkirche ein sehr großes Bild, die Verlobung der heiligen Katharina, zu malen, traf ihn das Unglück, daß er

von dem Gerüste stürzte, was seine Gesundheit dermaßen zerrüttete, daß er nicht weiter fortzuarbeiten im Stande war und nach Sevilla zurückkehren mußte, wo er nach längerem Leiden im Jahre 1682 starb. Er zählte vierundsiebenzig Jahre und hinterließ ein bedeutendes Vermögen. Seine drei Kinder gehörten zu den gewöhnlichen Menschen, der ältere Sohn, Don Gabriel, hielt sich später in America auf, der jüngere, Gasparo Estéban, war Geistlicher und die Tochter wurde Nonne.

Murillo war für seine Zeit ein hochgebildeter Mann und besaß einen sehr liebenswürdigen höchst ehrenvollen Charakter, der sich besonders dadurch aussprach, daß er für die Kunstjünger mit großer Sorgfalt bedacht war, eine Eigenschaft, die man nicht bei jedem berühmten Meister findet, wie z. B. selbst Tiziano keinen seiner Schüler zusehen ließ, wenn er malte. Murillo hingegen rastete nicht bis zu Sevilla (1660) eine Zeichenakademie errichtet wurde, damit seine Nachfolger nicht mit so vielen Mühsalen zu kämpfen hätten als er, da er noch jung war. Er lehrte Anatomie und Proportion, war stets liebreich gegen die Zöglinge und wußte auf dem Wege der Sanftmuth mehr auf sie einzuwirken, als durch die Macht der Autorität. Bartolomé Estéban Murillo war durch und durch eine Künstlernatur und aller Begeisterung fähig. Das Kleinste, scheinbar Unbedeutendste vermochte ihn ebenso zur Thätigkeit zu bringen als das Große, das Erhabene. Deßhalb malte er auch Scenen aus dem gewöhnlichen Leben so gut als große Kirchengemälde. Ueber Murillo waren noch in jüngster Zeit die Urtheile nicht ganz günstig, da er nicht zu jenen Malern gehörte, welche die sogenannte „traditionelle" Kunst fortpflanzten, sondern unmittelbar an den Born der Natur ging; aber seit einigen Jahren stieg er wieder bedeutend im Preise und, was als merkwürdig erscheinen dürfte, man schwärmt (besonders die vornehme Damenwelt) ganz besonders für seine Madonnen, die denn in der That auch recht liebenswürdige Spanierinnen sind und zu denen vermuthlich die hübsche Doña Beatriz de Cabrera y Sotomayor als Modell saß.

Als neueste Nachricht können wir bemerken, daß die Capelle, in der Murillo's „Vermählung der h. Katharina" sich befindet, welches Bild man „le diamant de Murillo" benannt, bis in die neueste Zeit so vernachlässigt wurde, daß das Dach halb einfiel und keine Messe mehr daselbst gelesen werden konnte. Dieser fühllosen Nachlässigkeit der Cadizaner setzte eben vor Kurzem ein — Engländer ein Ziel! Lord Howden, englischer Gesandter zu Madrid, erbarmte sich des „Diamanten" und ließ die Capelle herstellen, so daß das Bild wieder gesichert ist! — Wo sind die Tage eines Velasquez de Silva!

Ein heiliger Franciscus gilt als die einzige bekannte Radirung von Murillo's Hand.

Zu Wien finden sich folgende Werke dieses Meisters:

Im k. k. Belvedere:

Der h. Johannes als Knabe mit einem Lamm. (In Naglers Künstlerlexikon, Band 10, Seite 53, steht: „ein schönes kleines Bild", der h. Johannes ist aber lebensgroß und das Bild mißt 4 Fuß 11 Zoll Höhe!)

Ein lachender Bauer. (?)

In der Gallerie Esterhazy:

Die „Madonna del Pane", prachtvolles Bild (siehe die Folge).

Maria mit dem Kinde und zwei Engeln.
Der h. Joseph mit dem Jesuskinde.
Ein Bauer, der zur Leier tanzt.
Ein Gassenjunge, (ein sogenannter Savoyarde).
Bildniß eines Mädchens.
Ein Mann mit einem Spaten auf der Schulter (ausgezeichnet).

In der Gallerie Liechtenstein:
Ein Bettler mit einem Ei in der Hand.
Ein Bettler mit einem Glase.
Ein Knabe mit einem Hund (?).

In der k. k. akademischen Gallerie:
Zwei Knaben, welche mit Würfeln spielen (gut).
Ein Mädchen und ein Knabe mit Blumen.
Ein Obsthändler.
Ein Mädchen mit Blumen.
Ein Knabe mit seinem Hunde.
Jakob und Esau.

In der Gallerie Harrach:
Jakob und Esau (siehe die Folge).

In der Sammlung des Hofrathes Adamowitsch:
Madonna mit dem Christuskinde, von einigen Engeln umgeben. (Der Kopf der Madonna ist sehr lieblich.)



Bart. Est. Murillo pinx. | Gem. Gallerie Esterhazy. | E. Schüler sc.

Die Madonna mit dem Brode.

Verlag der Kunst Anstalt des Oest. Lloyd in Triest

Die Madonna mit dem Brode.

(Madonna del Pane.)

Gemälde von Bartolomé Estéban Murillo.

(In der Gallerie Esterhazy.)

Es ist dieses Gemälde ohne Zweifel ein Bild, welches Murillo für die Nachfolger des h. Franciscus Xaverius, nämlich für die Missionäre in Indien fertigte, die mit unglaublicher Ausdauer zahllose Hindernisse bekämpften und sich durch keinerlei Entbehrungen von ihrer Sendung abschrecken ließen; denn ganz im Vordergrunde stellt die erste der drei Halbfiguren einen jener älteren Prediger der Wilden dar, der in der Linken das Buch des Heiles trägt, während er seine Rechte dem Christuskinde entgegenhält, welches ihm Brod darreicht. Neben ihm steht ein Pilger mit gefalteten Händen, der andachtsvoll zu dem heiligen Kinde emporschaut, und hinter diesem erblickt man den Kopf des dritten Missionärs, dessen Augen ebenfalls nach aufwärts gerichtet sind. Die Mutter des Heilandes sitzt auf einer herabschwebenden Wolke und hält ihren geliebten Sohn, neben welchem sich ein Engel befindet, der in einem Korbe das Brod trägt, das von dem Jesuskinde an die Bekehrer der Heiden ausgetheilt wird. In den Wolken, ober dem Lichtglanz, der die Madonna umgibt, schweben einige Cherubim, und ganz unten sieht man hinaus auf eine gebirgige Ferne. Die Darreichung des Brodes hat wol eine doppelte Bedeutung, denn es stellt erstens überhaupt das himmlische Brod dar, welches den Gläubigen durch den Heiland dargereicht wird, und mag zweitens auch darauf hindeuten, daß Christus die Seinen auch auf den fernsten Wanderungen nicht vergißt, sondern daß er sogar dafür sorgt, daß sowol sie, als jene, die durch ihre Mühen das Wort Gottes erkannten, nebst dem Geistigen auch mit der leiblichen Nothdurft versehen seien.

Das Bild gehört zu den sogenannten Votivgemälden, und offenbar ist der Vorderste der Missionäre der Stifter oder mindestens der Veranlasser desselben, denn sein Kopf ist mit der größten Treue eines Portrait gemalt, und bildet nebst der von ihm emporgehaltenen Hand den vorzüglichsten und vollendetsten Theil des ganzen Gemäldes, welches wahrscheinlich für den Hochaltar einer neuerbauten Missionskirche bestimmt war und den Andächtigen zeigen sollte, daß Jesus der Geber alles Guten sei, und daß man dies durch die Vermittlung der Missionäre erhalte.

Was die Malerei selbst anbelangt, ist sie im Ganzen wie im Einzelnen vortrefflich und der Kopf der Madonna, freilich mehr an eine hübsche Señora aus Sevilla oder Granada, als an eine h. Maria von Frà Fiesole erinnernd, prachtvoll modellirt, wie denn das Bild, abgesehen von seiner Räumlichkeit, denn die Figuren sind in Lebensgröße, schon seines kräftigen Farbensatzes und des wirksamen Lichtes wegen überhaupt zu den schönsten Werken Murillo's gehört, in Wien aber mit Recht als der Stern der hier befindlichen Arbeiten dieses Meisters betrachtet wird.



Bartolome Esteban Murillo pinx. Gem. Gallerie Harrach J. Hahn sc.

Jacob und Esau.

Verlag der Kunstanstalt des Oesterr. Lloyd in Triest.

Jakob und Esau.

Gemälde von Bartolomé Estéban Murillo.

(In der Gallerie Harrach.)

Dieses Bild gehört zu jener Reihe von Gemälden, die keiner besonderen Auseinandersetzung bedürfen, ja dieselbe gewissermaßen auch nicht erlauben, da der Künstler sein Hauptaugenmerk auf den Vortrag verwendete, wie er denn hier auch alles Nebendingliche vermied, damit die Köpfe der dargestellten Personen alsogleich besonders auffallen mögen. Der biblische und allbekannte Gegenstand des Bildes ist freilich nicht im historischen oder im traditionell-kirchlichen Style aufgefaßt und man wird weit mehr an die gewöhnliche Natur, als an patriarchalische Hoheit gemahnt, allein die Kunst hat entschieden ihre zwei Seiten, deren eine das rein Ideale, die andere aber den meisterhaften Vortrag in sich begreift, und bei Estéban Murillo muß man, wie bei noch vielen anderen trefflichen Meistern, von einer ästhetisch archäologischen Kritik abgehen und seine Producte so hinnehmen, wie sie eben sind. Man kann dies aber auch um so leichter thun, als die Mache Murillo's wirklich zu dem ganz Ausgezeichneten gehört und er sich in dem vorliegenden Bilde, nicht wie sonst oft, als ein kühner, sondern als ein sehr fleißiger Maler zeigte, indem er alle Theile des Gemäldes auf so sorgfältige Weise vollendete, daß man erstaunt, wenn man gewahr wird, wie er, der es meist liebte, pastös zu malen und die Farben mit breiten Pinseln in einander zu kehren, hier alles mittelst Lasuren fertig machte. Es gibt im Ganzen verhältnißmäßig nur wenige Arbeiten des Murillo, die sich einer solchen, man möchte fast sagen liebreichen Durchführung erfreuen, die sich, stets ein Kennzeichen eines Meisterwerkes, nicht nur gleichmäßig über Köpfe, Haar und Hände, sondern, wie man sich technischer Weise ausdrückt, auch von einer Ecke des Gemäldes zur andern vollkommen gleichartig erstreckt und also nicht die mindeste Vernachlässigung, auch des unbedeutendsten Theiles, gewahr werden läßt.

Inhalt.

II. Beschreibung der Gallerien und Gemälde.

Buchdruckerei des Oesterreichischen Lloyd

Perger, Anton <<von>>,

Die Kunstschätze Wien's in Stahlstich

Triest 1854